

”En form for form omkring noget,  
der eksploderer”

Hybriditet og narrativ identitet i  
Kirsten Hammanns  
*Fra smørhullet*

Kjersti Ydse Jensen



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteratur og  
språk

Institutt for lingvistiske og nordiske studier  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2012



”En form for form omkring noget,  
der eksploderer”

Hybriditet og narrativ identitet i

Kirsten Hammanns

*Fra smørhullet*

© Kjersti Ydse Jensen

2012

”En form for form omkring noget, der eksploderer.” Hybriditet og narrativ identitet i Kirsten  
Hammanns *Fra smørhullet*

Kjersti Ydse Jensen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

I denne oppgaven undersøker jeg hvordan Kirsten Hammanns *Fra smørhullets* (2004) form problematiserer forholdet mellom fiksjon og virkelighet, og hvordan hovedpersonens narrative identitet speiles i denne problematiseringen.

I den estetiske analysen undersøker jeg romanens tittel, komposisjon, fortellerstruktur og intertekstuelle referanser. Sentralt er forskjellen mellom romanens to deler, et framtreddende motiv representert ved svartmalte vinduer, romanens to fortellerstemmer og et vidt spekter av intertekstuelle referanser. En gjennomgående diskusjon i den estetiske analysen er romanens trekk fra ulike sjangre. Romanen er vanskelig å plassere i en bestemt undersjanger, da den har trekk fra både dagboken, selvbiografien, chick lit, metafiksjon og den postmodernistiske romanen. Jeg søker å vise hvordan de forskjellige sjangertrekkene kan knyttes til rammebrudd og en problematisering av forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Avslutningsvis konkluderer jeg med at *Fra smørhullet* er en hybrid roman.

I den tematiske analysen søker jeg å vise hvordan hovedpersonens identitet speiles i romanens form, og slik kan karakteriseres som en narrativ identitet. Jeg bruker fortrinnsvis Paul Ricoeurs definisjon av narrativ identitet som grunnlag for analysen, og argumenterer for at fortellingen kan ses som en modell for identitetsdannelse. Dette relateres til Zygmunt Baumans karakteristikk av det moderne samfunn som flytende modernitet og Anthony Giddens' beskrivelse av senmoderniteten, da hovedpersonens identitetsprosjekt kan knyttes til en senmoderne identitetskrise. Jeg vil konkludere med at hovedpersonens identitet ikke er narrativ i Ricoeurs forstand, men uttrykk for en flytende identitet, som kan speiles til *Fra smørhullets* hybride form.

I avslutningen vil jeg se nærmere på hvordan romanens portrett av hovedpersonen impliserer en kritikk mot en rasjonalitet eller væremåte, som kanskje er typisk for det senmoderne individet, hvor engasjementet kun er tilstede hvis det ikke er ubeleilig for oss.



# Takk!

Først vil jeg gjerne takke veilederen min, Gitte Mose, hvis tålmodighet, engasjement og ærlige tilbakemeldinger har vært til stor støtte for meg i skrivingen.

Jeg vil også takke Mamma, som har lest korrektur og som alltid tar telefonen når jeg ringer for å fortelle om oppturer og nedturer.

Også takk til Kristian, som har holdt ut med meg i et travelt år og som alltid stiller opp.

*Ottestad, november 2012*

*Kjersti Ydse Jensen*





# Innholdsfortegnelse

1	Innledning .....	1
1.1	Problemstilling .....	3
1.1.1	Oppgavens oppbygging .....	4
2	Estetisk analyse .....	7
2.1	Tittelen .....	11
2.2	Komposisjon .....	13
2.2.1	”Søren og Mette” og de svartmalte vinduene .....	13
2.2.2	”Fra smørhullet” .....	17
2.2.3	Rammer og rammebrudd .....	20
2.3	Fortelleren .....	23
2.3.1	Fortellerstemmen – et spørsmål om fokalisering .....	24
2.3.2	Forfatteren Mette og romankarakteren Mette Normal .....	28
2.3.3	Rammebrudd og parodi .....	32
2.4	Intertekstualitet .....	33
2.4.1	Litterære referanser .....	33
2.4.2	Mediereferanser .....	37
2.4.3	Chick lit? .....	40
2.4.4	Intertekstualitetens hybriditet .....	43
2.5	Romanens form for form .....	45
3	Tematisk analyse .....	48
3.1	Narrativ identitet: Plottet og tiden .....	51
3.1.1	Mettes narrative identiteter .....	53
3.1.2	Modeller for narrativ identitet .....	56
3.2	Identitet i senmoderniteten: Mettes identitetskrise .....	58
3.2.1	Velstand som forutsetning for refleksivitet .....	61
3.2.2	Senmoderne skjebnesvangre øyeblikk .....	64
3.2.3	Strategisk livsplanlegging og døden .....	69
3.3	Mettes form for form: Mette Normal .....	72
4	Avslutning .....	74
	Litteraturliste .....	79







# 1 Innledning

Det er helt sort. Først sort maling på ruderne, så sorte brædder slået hen over vinduesrammerne ind i muren. Sort maling på stuevæggene, loft og tæpper, sort stof over møblerne. Mette er blevet klædt af og dyppet i tjære, men ikke rullet i fjer. Hun har sort maling i ansigtet og håret, inde i ørene og op i den forreste del af næsen. Egentlig skulle hun også have bind for øjnene, men det er meget værre på den her måde, hvor hun har friheden til at se, men ikke kan, fordi alt er mørkt. Hun støder ind i møblerne og føler sig frem for at lære stuen at kende (Hammann 2004:31).

En roman som er tilsynelatende handlingløs, men som egentlig handler om en skilsmisse, svartmalte vinduer, kjærlighetssorg og identitet er utgangspunktet for denne oppgaven. Romanen er Kirsten Hammanns *Fra smørhullet* (2004), som er denne oppgavens primærtekst.

Kirsten Hammann, født i 1965, debuterte i 1992 med diktsamlingen *Mellem Tænderne*. Foruten barneboka *Chokoladeeskapade* (1998) og *Bruger De ord i kaffen?* (2001), som både er en ”poetik” og en ”roman”<sup>1</sup>, har hun skrevet fem romaner: *Vera Winkelvir* (1993), *Bannister* (1997), *Fra smørhullet* (2004), *En dråbe i havet* (2008) og *Se på mig* (2011).

Kirsten Hamman ble nominert til Nordisk Råds Litteraturpris både i 1998 og 2005, for henholdsvis *Bannister* og *Fra smørhullet*. Hun har mottatt en rekke priser for sitt forfatterskap, blant annet Danske Banks Litteraturpris<sup>2</sup> i 2008. *Fra smørhullet* ble stort sett godt mottatt blant anmelderne. For eksempel sier Lars Handesten at Hammann ”[...] er et af vores få litterære satiriske talenter, der med fryd kan spidde tidsånden” (Handesten 2004).

Med *Fra smørhullet* viderefører Hammann den fragmentariske stilen fra sine tidligere verker. Man kan allikevel se en utvikling i forfatterskapet, fra en tidlig eksperimenterende stil med fragmenterte plott til mer tradisjonelle plott i hennes to siste romaner, *En dråbe i havet* og *Se på mig*. Hammann beskriver selv dette som et modenhetstegn (Andersen 2011). Hammanns romaner kan karakteriseres som humoristiske og ironiske. De har alltid en åpen slutt, og tematiserer senmoderne problemstillinger. Hovedpersonen i romanene er en kvinne, bortsett fra i *Se på mig*, som har to hovedpersoner, en kvinne og en mann.

---

<sup>1</sup> Sjangerplasseringen er angitt i anførselstegn på verkets forside.

<sup>2</sup> Danske Banks Litteraturpris (tidligere BG Banks Litteraturpris) ble utdelt årlig fra 2003 til 2011, da banken la ned prisen. Prisen ble delt ut etter en leseravstemning, basert på en jurys utvalg av tre skjønnlitterære bøker, og lød på 300 000 danske kroner.

Kirsten Hammanns særegne måte å skrive på har blitt karakterisert med et eget adjektiv, nemlig den ”hammannske” skrivemåten. I artikkelen ”En smal sag for den brede smag” argumenterer Pernille Skot-Hansen Hvillum (2005) for at den hammanske stilen, med det lyriske språket, de skjeve vinklene og den fragmentariske formen, indikerer en meget formbevisst forfatter. Heller enn å sette en merkelapp på Hammanns forfatterskap som ”smalt”, vil Hvillum betegne det som tidstypisk. I følge Hvillum handler Hammanns tekster om deg og meg, men formen kan gjøre at de virker smale. Peter Nielsen (2011) er inne på noe av det samme når han sier at den hammanske skrivemåten nesten er triviallitteratur, men likevel ikke. Flere av romanene kan minne om såkalt chick lit.

Jeg ble introdusert for Kirsten Hammanns *En dråbe i havet* høsten 2010 gjennom emnet NOR4410 – Nordisk samtidslitteratur. På dette tidspunktet visste jeg naturligvis ikke at en av Hammanns romaner ville være utgangspunktet for min masteroppgave. At valget til slutt falt på *Fra smørhullet* var nok en blanding av fascinasjon og irritasjon, og dermed nysgjerrighet, over denne merkelige romanen. Da jeg leste den for første gang, ble jeg fenget av at romanen hadde så lite handling. Det skjedde nesten ingenting. Man kan gjerne si at ved min første lesning av romanen, så var det det handlingsløse som framsto som essensen ved den. Men bak dette tilsynelatende overfladiske og lettlete, skjuler det seg et dypt alvor. Som jeg åpnet denne innledningen med, så er *Fra smørhullet* en historie om en voldsom kjærlighetssorg etter en uventet skilsmisse. Det er også en roman som er spekket av motsetninger og paradokser, både formmessig og innholdsmessig. Jon Helt Haarder (2004) karakteriserer den i tråd med dette, som en ”uromanaktig roman”.

Det fragmenterte, handlingsløse plottet, som viser seg i romanens form, gjør den vanskelig å plassere i en bestemt undersjanger. Romanens to fortellere kan også ha betydning for sjangerplasseringen, og hvem er det egentlig som forteller? Den gjentatte refereringen til såkalt populærkultur, i form av dameblader og fjernsynets reality-programmer bygger opp under det overfladiske preget romanen har. Men referansene til kanoniserte verk og nyere samtidslitteratur er også nærværende. Den ene fortellerens gjentatte metafiktive hypoteser om hvordan det ville vært *hvis Fra smørhullet* var en roman og *hvis* hovedpersonen Mette var en romanfigur, problematiserer forholdet mellom fiksjon og fakta. Spørsmålet om hva som er virkelig og hva som er fiksjon, blir sentralt i denne romanen. De svartmalte vinduene, som er et sentralt motiv i romanen, fremstår også som underlige, og man kan spørre seg om disse skal forstås konkret eller metaforisk, og til og med om de faktisk eksisterer.

Virkelighetsbegrepet som ligger til grunn for denne oppgaven er basert på at romanen har flere lag. Fra leserens utenfra-perspektiv er romanen en fiksjon, men en fiksjon som gjenspeiler en virkelighet som er gjenkjennelig for leseren. Forholdet kompliseres av at det er en roman inni romanen, hvor romanens to fortellere er forankret i hovedpersonen, men hovedpersonen i to ulike roller. Forfatteren Mette skriver en roman hvor hun iscenesetter seg selv som romankarakteren Mette Normal. Dette skaper to lag, som innenfor fiksjonsuniverset romanen som helhet presenterer, er forfatterens virkelighet og romankarakterens virkelighet. Begge er egentlig fiktive, men i romanen skapes et skille mellom virkelighet og fiksjon knyttet til henholdsvis forfatteren og romankarakteren. Forholdet kompliseres ytterligere av at de to fortellerstemmene, representert ved forfatteren Mette og romankarakteren Mette, ofte overlapper. Dette gjør at grensen mellom virkeligheten og fiksjonen romanen portretterer viskes ut. Romanens form indikerer også en virkelighetsoppfatning som er forskjellig fra en tradisjonell romans form. Der en tradisjonell roman presenterer en sammenhengende fortelling med et overblikk, er dette ikke tilfellet i *Fra smørhullet*.

Erik Vassenden (2007) påpeker i artikkelen ”Hva er ”samtidslitteratur”, og hvorfor leser vi den? Noen begrephistoriske og fagkritiske bemerkninger” at samtidslitteraturen på mange måter speiler samfunnet vi lever i: ”Eksempelene er mange på hvordan litteraturen kan betraktes som et sted for forvaltning og problematisering av sentrale samtidige fenomener, og på hvordan den kan sies å ha fått en særlig vesentlig rolle når det gjelder det å artikulere samtidfølelsen” (Vassenden 2007:358). I anmeldelsene av *Fra smørhullet* gjøres det også et poeng ut av dette. For eksempel skriver Lars Handesten (2004) at ”Kirsten Hammann har stadig energi til at beskrive og hudflette den moderne livsstil. [...] Hun er et af vores få litterære satiriske talenter, der med fryd kan spidde tidsånden”. Tina Brødsgaard Andersen (2006) foreslår at ”Man kan læse denne bog som et tidsbillede, der både er formanende, men også kærligt ment”.

## 1.1 Problemstilling

Til tross for at Hammann er en prisbelønt dansk forfatter, som debuterte for tjue år siden, har jeg ikke inntrykk av at hun er særlig godt kjent i Norge. Foruten denne oppgaven finnes det bare én tidligere masteroppgave skrevet ved Universitetet i Oslo som tar for seg en av

Hammanns romaner i en komparativ analyse<sup>3</sup>. Basert på mine søk på Internett, ser det heller ikke ut til at det er skrevet mye om *Fra smørhullet* ved danske universiteter, men danske anmeldelser av Hammanns romaner er det mange av. Det finnes lite sekundærlitteratur direkte relatert til Hammanns roman *Fra smørhullet*. Oppgaven vil derfor ta form av en nærlesning av romanen, støttet opp av paratekster i form av anmeldelser av romanen, samt avisintervjuer med Hammann. Jeg vil også trekke inn noen av de andre romanene Hammann har skrevet.

Som tittel på oppgaven har jeg valgt følgende sitat fra romanen: ”En form for form omkring noget, der eksploderer” (s. 92). Dette sitatet er beskrivende både for romanens form og hovedpersonens form, eller identitet. I denne oppgaven vil jeg undersøke hvordan disse to elementene henger sammen.

Det teoretiske grunnlaget for analysen vil være begrepene postmodernisme og metafiksjon, samt narrativ identitet og senmodernitet. Kort oppsummert viser begrepet postmodernisme til en estetisk betegnelse knyttet til kunst og litteratur, mens metafiksjon kan beskrives som del av en postmodernistisk estetikk. Narrativ identitet er et begrep som stammer fra den franske filosofen Paul Ricoeur, som argumenterer for en identitetsforståelse knyttet til fortellingens plott. Begrepet senmodernitet viser til den idéhistoriske perioden vi lever i. Begrepene postmodernisme og senmodernitet beskriver dermed ulike sider ved henholdsvis samtidskunsten og samtidskulturen. Jeg søker altså å relatere *Fra smørhullet* til samtiden gjennom en estetisk og tematisk analyse, hvor den estetiske analysen i stor grad tar utgangspunkt i begrepene postmodernisme og metafiksjon og den tematiske analysen tar utgangspunkt i begrepet narrativ identitet knyttet til senmoderniteten.

Problemstillingen jeg har valgt å fokusere på i denne oppgaven, lyder som følger: På hvilke måter problematiser romanens form forholdet mellom fiksjon og virkelighet, og hvordan speiles hovedpersonens narrative identitet i denne problematiseringen?

### 1.1.1 Oppgavens oppbygging

Denne oppgaven er delt i to hovedkapitler, en estetisk analyse og en tematisk analyse.

I den estetiske analysen vil jeg undersøke romanens formspråk og underveis diskutere romanens trekk fra ulike sjangre, nærmere bestemt dagbok- og chick lit-sjangeren,

---

<sup>3</sup> Frøjd, Ylva (2010): *Roman og identitet i nasjonens forestilte fellesskap. En analyse av Jan Kjørstads Kongen av Europa (2005), Jonas Hassen Khemiris Montecore. En unik tiger (2006) og Kirsten Hammanns En dråbe i havet (2008)*



metafiksjonen, den postmodernistiske romanen og selvbiografien. Grunnlaget for analysen er hovedsaklig romanens komposisjon, fortellerstruktur og intertekstualitet, men også problematiseringen av forholdet mellom fiksjon og virkelighet.

Først vil jeg se på romanens tittel, som bærer preg av en språklek og mangetydighet som er talende for romanen som helhet. Deretter undersøker jeg romanenes komposisjon, og trekker særlig fram hva som særpreger romanens to deler. Her vil jeg også ta for meg et av romanens framtrepende motiver, de svartmalte vinduene, som blant annet relateres til Bakhtins kronotopbegrep. Romanens fortellerstruktur er deretter gjenstand for analyse. Her diskuterer jeg, med utgangspunkt i Gerard Genettes fokaliseringsbegrep, problemet med å forankre fokaliseringen i den ene eller andre fortelleren. Jeg søker også å identifisere fortellerne og slik manifestere romanens mange lag. Før kapittelet avsluttes, vil jeg diskutere romanens intertekstuelle referanser, både i forhold til dikotomien høy- og lavkultur og som både en motsetning og en understreking av romanens hybriditet. I avslutningen oppsummerer jeg sjangerdiskusjonen, og konkluderer med en karakteristikk av *Fra smørhullet* som en hybrid roman.

I tillegg til nevnte teoretikere, vil jeg i analysen av romanens oppbygging bruke Linda Hutcheons tilnærming til postmodernismen og Patricia Waugh's perspektiv på metafiksjon. Disse støttes opp av Hans Skeis teori. Her er rammer, rammebrudd og parodi sentrale stikkord. Teorien vil bli presentert fortløpende i analysen.

I den tematiske analysen tar jeg den estetiske analysen et steg videre, da jeg søker å vise sammenhengen mellom romanens form og hovedpersonens form, eller identitet. Dette kan knyttes til Paul Ricoeurs definisjon av narrativ identitet, et perspektiv som både knytter identitet til fortellingen og som ser forholdet mellom fiksjon og virkelighet i sammenheng. Romanens tematisering av narrativ identitet innebærer nemlig en videre problematisering av forholdet mellom fiksjon og virkelighet.

I dette kapittelet tar jeg utgangspunkt i Ricoeurs definisjon av narrativ identitet, støttet opp av sosiologisk teori som, i likhet med Ricoeur, ser identitet i sammenheng med fortellingen. Dette knyttes til Mettes narrative identitet sett i forhold til romanens form. Deretter ser jeg på fortellingen som modell for narrativ identitet relatert til både hovedpersonen og romanens intertekstuelle referanser, før jeg knytter Mettes identitetskrise til Anthony Giddens beskrivelse av senmoderniteten og Zygmunt Bauman's karakteristikk av den flytende

moderniteten. Til slutt i kapittelet vil jeg konkludere med at Mettes narrative identitet speiles romanens hybride form, og at hennes identitet kan karakteriseres som en flytende identitet.

Foruten de nevnte teoretikerne, vil også sosiologen Ivar Frønes og antropologen Odd Are Berkaak bli brukt som støtte i drøftningen. Underveis, både i den estetiske og den tematiske analysen, vil jeg også bruke andre teoretikere enn de som er nevnt her for å støtte opp under argumentasjonen. Teoretikerne jeg har nevnt her, er imidlertid de mest sentrale.

I avslutningen vil jeg kort oppsummere analysen og slik svare på oppgavens problemstilling. Avslutningsvis vil jeg se på romanens kritikk av senmodernitetens mangel på engasjement, en slags velstandsmentalitet som innebærer at man ikke trenger engasjere seg dersom det går utover ens egen makelighet.

## 2 Estetisk analyse

*Fra smørhullet* er delt i to deler, "Søren og Mette" og "Fra smørhullet". Romanens deler er markant forskjellige, både i lengde og komposisjon. Den første delen er på under 30 sider, mens romanens andre del består av i underkant av 240 sider. Overskriften "1995" er den eneste kapitteloverskriften i romanens første del, som i stor grad består av sammenhengende tekst inndelt i avsnitt av varierende lengde. "Søren og Mette" er en fortelling om en ekteskapelig idyll som utvikler seg til et mareritt for hovedpersonen Mette. Idyllen slår sprekker når noen maler vinduene deres svarte, og den harmoniske tilværelsen tar slutt når Mette blir truet på livet og Søren forlater henne. Denne første delen kan altså ses som bakgrunn for, og som innledning til romanens hoveddel, "Fra smørhullet".

"Man kunne også starte seks år senere" (s. 35), er den første setningen i romanens hoveddel, som har samme tittel som romanen som helhet. Denne delen er inndelt i tre sekvenser markert med årstall: "2001", "2002" og "2003". Hoveddelens tre deler er igjen delt i daterte episoder<sup>4</sup> av varierende lengde, som en dagbok. Hver episode har også en egen overskrift, som viser hva episoden handler om, for eksempel "Penge", "Sukker", "Monster" og "Fjernsynsbilleder". "2001" inneholder sju episoder og er den korteste delen på bare seks sider, mens "2002" er den lengste delen. "Fra smørhullet" strekker seg tidmessig fra 19. september 2001 og til og med 28. august 2003.

Mellom romanens første og andre del har vil altså en ellipse på seks år. Ellipsene i romanens andre del er også frekvente. For det første kan episodene i stor grad leses uavhengig av hverandre. De representerer øyeblikk, ikke en sammenhengende, dynamisk handling. Og for det andre er ikke alle dagene i tidsrommet romanen foregår representert ved en episode. Episodene er fragmenterte, da det er Mettes hverdag, betraktninger, meninger, refleksjoner, spørsmål, drømmer, fantasier, minner, assosiasjoner og observasjoner som står i fokus. Episodene opptrer som selvstendige, uten indre sammenheng utover at det er Mettes refleksjoner som står i fokus, noe som kan betegnes som en form for overfladisk koherens. Romanens første del gir imidlertid den andre delen en kontekst. Mette blir forlatt av Søren. I

---

<sup>4</sup> Jeg har valgt å bruke betegnelsen 'episoder' om romanens daterte deler, da disse representerer øyeblikk i Mettes liv. I følge *Bokmålsordboka* (2010) kommer stammer ordet "episode" fra gresk. "Epi" og "eisodos" betyr inngang, innskudd eller tillegg. En episode er en tilfeldig, enkeltstående handling. Ordet kan også referere til episoder i en fjernsynsserie. Jeg kunne også valgt å kalle det dagbokinnlegg, men da dette er noe jeg senere skal diskutere, ville dette virke misvisende for sjangerplasseringen.

ellipsen mellom romanens to deler har Mette kjærlighetssorg. Og i romanens hoveddel kan man hevde at Mette har resignert.

Som nevnt karakteriserer Haarder (2004) *Fra smørhullet* som en ”uromanaktig roman”. Han begrunner dette med at romanens form ligner en dagbok, som, til forskjell fra for eksempel selvbiografien, ikke presenterer en historie med et overblikk. Romanen er imidlertid fortalt i tredjeperson, ikke i dagbokens jeg-form, noe som får Haarder til å stille spørsmål ved hvem sin dagbok dette egentlig er. Det uromanaktige ved *Fra smørhullet* kan knyttes til det man kan kalle romanens formmessige uro. Dette kan igjen ses i sammenheng med den hamanske skrivemåten, noe Haarder impliserer når han knytter den uromanaktige romanen spesielt til Kirsten Hammanns tidligere romaner. I følge Hvillum (2005) tilhører Hammann en generasjon av meget formbevisste forfattere, et trekk hun knytter til en postmodernistisk tendens. *Fra smørhullet* kan karakteriseres som et formeksperiment, som også tittelen på denne oppgaven viser til. Sitatet ”En form for form omkring noget, der eksploderer” (s. 92) kan vise til at romanens form sprenges.

Hva er det så som gjør denne romanen vanskelig å plassere i en bestemt undersjanger? Som påpekt, er romanens to deler veldig ulike. Hoveddelens form skiller seg imidlertid særskilt ut. De daterte episodene gir den form av en dagbok, og gir slik et preg av autenticitet. Ellipsene er mange og ofte lange, og om hovedpersonen i det hele tatt utvikler seg, som i den klassiske romanen, er vanskelig å si. Slik står denne dagboken i motsetning til dagbokromanen og selvbiografien, som gir et overblikk og en sammenhengende fortelling. Romanen kan allikevel gi assosiasjoner til en selvbiografi, da det er hovedpersonen som forteller og gir et portrett av seg selv.

Romanen er imidlertid ikke skrevet i førsteperson, som en dagbok, men i tredjeperson. Dessuten har den to fortellere. Et stykke ut i romanen dukker en ny fortellerstemme plutselig opp, som kommenterer hovedpersonen fra et utenfra-perspektiv. Denne står i kontrast til den første fortellerstemmen, som i utgangspunktet har et innenfra-perspektiv. Da begge forteller i tredjeperson, blir det vanskelig å forankre fokaliseringen, eller fortellerstemmen, hos den ene eller den andre fortelleren. Fortellerstemmene glir over i hverandre, og hvem er det egentlig som forteller?

Hammanns bruk av intertekstualitet peker seg også ut i romanen. Spekteret er bredt, fra kanoniserte forfattere til nyere samtidige verk og fra nyhetssendinger om Irak-krigen til

såkalte populærtekster, representert ved dameblader og ukeblader, såpeopera og reality-inspirerte dokumentarer på tv.

Et sentralt aspekt ved romanen er de metafiksjonelle trekkene, som vanligvis knyttes direkte til postmodernismens estetikk, som man også kan se trekk av i *Fra smørhullet*. I *Norsk litteraturhistorie* knytter Per Thomas Andersen (2001) disse begrepene særlig til 1980-tallet. Postmodernisme som litteraturhistorisk begrep er omdiskutert. For eksempel diskuteres det om postmodernismen skal ses som en reaksjon på, eller som en forlengelse av modernismen, eller kanskje begge deler. Både modernistisk og postmodernistisk litteratur utfordrer etablerte mønstre og stiller spørsmål ved dem. I følge Brian McHale kan overgangen fra modernismen til postmodernismen beskrives som en forskyvning av fokus fra menneskets indre til det ytre: "[...] from problems of *knowing* to problems of *modes of being* – from an *epistemological* dominant to an *ontological* one" (McHale 1987:10). Der modernistisk litteratur ofte preges av forestillingen om mulighetene for å oppnå en sikker erkjennelse, er dette noe postmodernistisk litteratur på sin side problematiserer. I følge Hans E. Skei er postmodernistisk litteratur også mer lekende enn modernistisk litteratur: "Postmoderne<sup>5</sup> litteratur viser seg å være langt mer lekende og lange mindre tungt alvorlig enn modernistisk litteratur *som hovedsak* må sies å være" (Skei 1995:20). Postmodernismens lek innebærer allikevel et alvor, som Skei karakteriserer som et "lekefullt alvor" (1995:17).

Det finnes en rekke ulike definisjoner av postmodernismen, men man kan allikevel finne fellestrekk i beskrivelsene av den. For eksempel kjennetegnes postmodernismen ved å være eksperimenterende. Denne leken med etablerte litterære konvensjoner kan både bryte med de litterære konvensjonene og synliggjøre dem. Linda Hutcheons (1989) inkorporerer mange av disse fellestrekkene i sin definisjon av postmodernisme. Utgangspunktet for hennes definisjon er at postmodernistisk kunst tar form i et selvbevisst, selvmotsigende og selvunderminerende utsagn: "Postmodernism's distinctive character lies in this kind of wholesale 'nudging' commitment to doubleness or duplicity" (Hutcheon 1989:1). Postmodernismen kjennetegnes av en rekke spenninger, som bruddene mellom sjangergrenser, mellom disipliner og diskurser, mellom høykultur og massekultur og mellom teori og praksis. Postmodernismens dobbelhet medfører en denaturalisering, argumenterer Hutcheon:

---

<sup>5</sup> Skei bruker konsekvent "postmoderne litteratur" i stedet for "postmodernistisk litteratur", som jeg bruker i denne oppgaven. "Postmoderne litteratur" settes imidlertid i opp mot modernistisk litteratur, og jeg forstår det slik at Skei egentlig snakker om postmodernistisk litteratur.

Nevertheless, it seems reasonable to say that the postmodern's initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkably experience as 'natural' (they might even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact 'cultural'; made by us, not given to us (Hutcheon 1989:2)

Postmodernismens estetikk stiller altså spørsmål ved etablerte mønstre, og dette kan knyttes direkte til metafiksjon. Patricia Waugh definerer metafiksjon på følgende måte:

*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writing not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (Waugh 1984:2).

Problematisering er et viktig stikkord, både i postmodernismen og i metafiksjonen. Dette kan skape en rekke paradokser og en kompleksitet som ikke lett lar seg ordne i en entydig analyse, noe denne oppgaven også vil bære preg av. Et nøkkelord i metafiksjonen er parodien. Parodi, som litterær strategi, underminerer tradisjonelle konvensjoner og baner vei for nye former (Waugh 1984; Skei 1995). Den kan også implisere en kritikk, og er dermed essensiell i metafiksjonens problematisering av forholdet mellom fiksjon og virkelighet.

*Fra smørhullets* form stiller i seg selv spørsmål om forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Det samme gjør fortelleren ved eksplisitt å benekte at dette er en roman, blant annet ved å påpeke de manglende kjennetegnene, som i dette eksempelet:

Hvis det var en roman, så ville hun dø eller blive frelst. Der er sgu da ikke nogen, der gider læse en bog, hvor forbryderne hele tiden er i hælene på hovedpersonen, men aldrig slår hende ihjel eller bliver sat i fængsel. Den der årelange, ja livslange kriminalitet, den er udramatisk og kedelig for alle parter i længden (Hammann 2004:143).

Dette er ikke bare et sleivspark mot kriminalromanen, men en ironisering over den tradisjonelle fortellingen som noe konstruert, som dermed ikke er representativt for virkeligheten. Denne problematiseringens ironi impliserer dermed også en kritikk.

Hammanns roman er vanskelig å plassere i en bestemt sjanger, både på grunn av dens oppbygging og dens fortellerstruktur. Den har trekk fra dagboksjangeren, selvbiografien, metafiksjonen og den postmodernistiske romanen. Romanens tittel er også interessant, da denne kan forstås på ulike måter, da det er få direkte referanser til tittelen i romanen.

## 2.1 Tittelen

Romanens tittel, *Fra smørhullet*, er en referanse til uttrykket 'midt i smørhullet', eller 'midt i smørøyet', som man sier på norsk<sup>6</sup>. Denne frasen refererer til det å befinne seg på det aller beste av de beste steder: midt i grøttallerkenens smørhull. Da er det underforstått at man har det veldig bra. Mette befinner seg imidlertid ikke i en grøttallerken, men i Danmarks København, i en leilighet i fasjonable Amaliegade. Romanen heter ikke *i smørhullet*, men *Fra smørhullet*, noe som gir begrepet en litt annen betydning. Preposisjonen *fra* kan vise til både et tidsforhold og et stedsforhold. Tidsforholdet viser til en bevegelse fra for eksempel en tilstand til en annen, mens stedsforholdet viser til et faktisk sted.

I et tidsperspektiv kan smørhullet referere til det idylliske ekteskapet mellom Mette og Søren. Det er dette som er utgangspunktet for romanens handling, og når Søren forlater Mette, forsvinner hennes smørhulltilværelse. Hun går dermed *fra* en tilstand til en annen. Historien som følger er i så måte en historie som har sitt utgangspunkt *i* smørhullet, eller *fra* smørhullet til noe annet. Her kan man imidlertid ane en ironi. Dersom ekteskapet var et smørhull, i betydningen et godt sted å være, ville det ikke endt i skilsmisse. Ideen om ekteskapet kan derimot beskrives som et smørhull. Den romantiske, nesten barnlige forestillingen om at to mennesker er skapt for hverandre og skal leve lykkelig sammen i gode og onde dager, er ikke bare et ideal, det er også en utopi. Med andre ord kan ideen om ekteskapet ses som en forestilling om et smørhull, som egentlig ikke er et smørhull. Når denne forestillingen brytes, kommer man i så måte *fra* smørhullet.

Smørhullet kan også være en referanse til et sted. Romanens handling finner sted i København, et smørhull som befinner seg i en av Nordens rike velferdsstater. Sett i forhold til mange andre steder i verden, har man det bra når man bor her, noe som også blir påpekt i den første referansen til romanens tittel:

Altid, altid har Mette vidst, at hun bor i et smørhul og er så forkælet. Hun har tænkt med gru på, hvis hun havde trukket et andet lod. Det kan jo ikke bero på andet en tilfældighed, at hun ble født lige her, midt i smørhullet uden krige og naturkatastrofer og så tilmed af den eneste mor i hele verden, hun ville ha'! (Hammann 2004:62).

Slik blir romanen en beretning *fra* et stedsperspektiv, fra smørhullet.

---

<sup>6</sup> I denne oppgaven har jeg valgt å bruke den danske formen, altså "smørhullet", ikke den norske.

Også Mettes leilighet i Amaliegade er et sted som kan beskrives som et smørhull, hvor hovedpersonen lever i en smørhulltilværelse etter å ha blitt forlatt av ektemannen. Et viktig poeng i den forbindelse er at det er romanens andre del som heter "Fra smørhullet".

Hovedpersonens smørhullstilværelse består av mengder av godteri: "Man kunne begynde med en liste over Mettes foretrukne godter: Popcorn, ostepops, kartoffelpinde. Flødeboller, skumfiduser og alt muligt annet slik, selvfølgelig" (s. 48). Damebladene Mette leser, gir tips om hvordan man skal bli lykkelig og hva man skal gjøre for å finne den rette – med andre ord – hvordan man skal komme seg midt i smørhullet. Her blir smørhullet en betegnelse for både et sted og en tilstand. Stedet er leiligheten og tilstanden er hovedpersonens situasjon. Om Mette har det bra, er riktignok et annet spørsmål. I den andre referansen til tittelen påpekes det at hun har et godt utgangspunkt:

Først blev hun født lige smut som en mandel ned i et smørhul, hos verdens bedste forældre. Og så gik det ellers derudad med at være indenfor, hvilket gav en enorm frihed til at løbe og lege. [...] Hun kom først til verden, da det værste var overstået, det meste bygget og de største fejltagelser opdaget. Hun kom da penicillinen var opfundet, så hun slap for at dø af en lungebetændelse (Hammann 2004:96-97).

Romanens hoveddel beskriver en overfladisk og uengasjert tilværelse av resignert ro. I prinsippet er hovedpersonen fri til å gjøre hva hun måtte ønske. Det hun stort sett gjør, er å spise godteri, shoppe og se tv, og engasjementet stikker ikke dypere enn at hovedpersonen ikke vil la noe komme i veien for sin egen makelige tilværelse. Smørhulltilværelsen og overflatetilværelsen er en måte å eksistere på, hvor man lever, men uten noe særlig innhold. Mette hygger seg, men hun nyter det ikke. Hun er kvalm, har dødsangst og drømmer om Søren om natten.

Hun er ikke sådan en effektivitetsjæger, hun kan sagtens hælde timerne bort, være ovenud ødsel med sit liv og sidde med chokolade og bolcher og læse en stak *Billed-Bladet* eller *Alt for Damerne*. Og hun ser jo tv hver aften, uanset hvor dårligt programmet her. Hun viger ikke fra sin plads, men læser dog i et blad, hvis det er ekstraordinært kedeligt, og har tv'et kørende imens og laver en kontrol-zapping hvert tiende minut (Hammann 2004:181).

Man kan også spørre seg om smørhullet heller er et fengsel enn et hjem. En bokstavelig tolkning av det å befinne seg midt i smørhullet innebærer nødvendigvis at det er vanskelig å komme seg ut, der man flyter rundt i smeltet smør omgitt av grøt. I en beskrivelse av slutten på Søren og Mettes ekteskap sammenlignes bruddet med at de har falt over bord i et åpent hav. Han blir reddet av det første skipet som kom forbi, mens hun forblir flytende i det åpne



havet. Selv om Mette flyter, sitter hun fast i den forstand at hun ikke kommer seg vekk fra det åpne havet, eller leiligheten, som havet representerer. Smørhullet kan dermed også være et fangehull, noe som snur uttrykkets betydning opp ned. Denne ordleken har en ironisk effekt. Søren greier å komme seg ut fra smørhullet, eller fangehullet, når han forlater Mette. Hun sitter imidlertid fast, både i leiligheten og i den tilstanden hun er i. I så måte er romanen en beretning *innenfra* smørhullet, og man kan kanskje også lese den som en beretning om et forsøk på å komme seg *vekk fra* smørhullet, men uten å greie det. Mette bruker for eksempel tv-programmene hun ser som en form for virkelighetsflukt.

Romanens tittel refererer til et uttrykk som i sin bokstavelige tolkning skaper en ironi, da uttrykkets betydning snus på hodet. Preposisjonen *fra* kan vise til at dette er en beretning *fra* et smørhull, altså Mettes leilighet og tilværelse.

## 2.2 Komposisjon

*Fra smørhullets* to deler særpreges av hver sin form. "Søren og Mette" er en egen liten fortelling, som også har et lesebokaktig preg. Et sentralt motiv er de svartmalte vinduene. Hoveddelen preges særlig av en fragmentert form, med trekk fra dagboksjangeren og flere rammebrudd.

### 2.2.1 "Søren og Mette" og de svartmalte vinduene

Romanens første del, "Søren og Mette", presenterer fortellingen om nettopp disse to. Fortellingen kan deles i tre, da det mot slutten markeres to tydelige skiller, ved at teksten starter lengre nede på siden enn på de foregående sidene. Denne tredelingen bygger opp mot et vendepunkt, og kan ses som en egen fortelling med et klassisk plott. Her florerer dialogene, særlig dialogene mellom Mette og Søren. I tredelingen av romanens første del, består den andre delen av bare én side, og det er her vendepunktet kommer, når hovedpersonen blir forlatt av ektemannen. Her presenteres bare en kort dialog. Den tredje delen av romanens første del er også kort, og beskriver over to sider hvordan Mette sitter knust og alene igjen i leiligheten, bak de svartmalte vinduene, i Amaliegade. Her er det, naturlig nok, ingen dialog.

Leilighetens svartmalte vinduer er på mange måter et merkelig motiv. I romanen blir de beskrevet som et konkret og faktisk motiv og som et mysterium vi ikke får svar på. Noen maler Søren og Mettes vinduer svarte, og hver gang svartmalingen fjernes, blir de malt igjen.

Mette ser de malte vinduene som et forvarsel til noe vondt, og dette er et hyppig tema i samtaler mellom henne og Søren: ”Det hele kan pludselig gå i stykker. Også selv om vi er blevet gift” (s. 13). Man kan få inntrykk av at *Fra smørhullet* er en kriminalroman, men det er ikke tilfellet.

Fordi vinduene er svartmalte, får de en annen funksjon enn vanlige vinduer. Et vanlig vindu kan både åpnes og lukkes. Det åpner mot omverdenen fordi man kan se igjennom det og fordi vinduet kan åpnes, mens et lukket vindu markerer en grense mellom inne og ute. Et svartmalt vindu mister mye av sin åpningsfunksjon. Selv om det fysisk kan åpnes, gir svartmalingen en ekstra lukkingsdimensjon, da det hindrer både innsikt og utsikt. Romanens vinduer kan dermed ses i sammenheng med tolkningen av smørhullet som et fangehull, da de markerer en grense mellom det som er innenfor og det som er utenfor. Innenfor de svartmalte vinduene er Mette lukket inne i sin egen lille verden, som hun kan kontrollere. Utenfor de svartmalte vinduene, eller fangehullet, befinner resten av verden, kaoset, seg:

Mette står helt alene i København, Danmark, Europa, Verden, Jordkloden, Universet. Det er typisk hende at overdrive sin afskårethed fra omverdenen, for hvem er ikke på en eller anden måde alene i verdensrummet? Men det er heller ikke kun det. Det er malingen på hendes ruder. Hun tænker på det hele tiden (Hammann 2004:39-40).

Kaoset utenfor vinduene reflekteres i kaoset inni Mette. Leiligheten gir henne imidlertid mulighet til å kontrollere noe. Selv om man kan forstå vinduene konkret, har de også en klar metaforisk funksjon. Svartfargen representerer noe tungt og dystert, og blir illustrerende for stemningen som oppstår i leiligheten når vinduene blir malt over. Fargen er illustrerende for Mettes pessimistiske, mørke syn på tilværelsen, som kan karakteriseres som et svartsyn.

De svartmalte vinduene kan relateres til Mikhail Bakhtins begrep den litterære kronotop, som direkte oversatt betyr ”tidrom”. Begrepet viser til hvordan litteraturen har tilegnet seg sammenhengen mellom tid og sted fra virkelighetens verden, det Bakhtin kaller realhistorisk tid og rom:

I den skønlitterære kronotop sker der en sammensmeltning af de rumlige og tidsmæssige kendetegn til et meningsfyldt og konkret hele. Tiden fortættes, komprimeres og bliver her kunstnerisk-synlig; også rummet intensiveres og drages ind i tidens, plottets og historiens bevægelse. Tidens kendetegn udfoldes i rummet, og rummet fyldes med mening og dimension af tiden. Denne krydsning af rækker og sammensmeltning af kendetegn er karakteristisk for den kunstneriske kronotop. (Bakhtin 2006:13).

Bakhtin opererer med to ulike kategorier kronotoper<sup>7</sup>. Den første kategorien knytter han særlig til sjanger, mens den andre tar form av kronotopiske verdier i form av motiver. Bakhtins eksempler på kronotopiske motiv er møtet, veien, hjemstedet, provinsbyen, idyllen og terskelen, og særlig terskelen som kronotopisk motiv kan være relevant for Hammanns *Fra smørhullet*. Eksempler på terskelen som kronotopisk motiv kan være korridoren, døren og vinduet. Bakhtin knytter det kronotopiske motivet særlig til romanens handlingsnivå, da det fungerer som en måte å organisere handlingen på. Kronotopiske motiv har med andre ord betydning i skapelsen av plottet. I beskrivelsen av terskelen som litterært motiv, fremhever Bakhtin terskelen som krisens og vendepunktets kronotop, men også dens metaforiske funksjon.

Jeg har allerede vært inne på hvordan vinduene både kan knyttes til romanens vendepunkt og hovedpersonens krise. Med Bakhtin kan man si at motivet fungerer som en måte å organisere handlingen på. De svartmalte vinduene kan ses som en terskel, fordi de markerer en overgang mellom det som er innenfor og det som er utenfor. Vinduene kan representere krisen i hovedpersonens liv, og kan også knyttes til romanens vendepunkt. Motivet kan dermed ses som katalysatoren for handlingen, og kanskje også som bakgrunnen for handlingen, da det er bak de svartmalte vinduene Mette lever livet sitt. Motivet kan også ses som en markering av skillet mellom Mettes tilværelse før og etter Søren. Denne overgangen kan også forbindes til terskelens kronotop, og er utgangspunktet for romanens hoveddel. Vinduene forankret i terskelens kronotop, viser ikke nødvendigvis til en videre utvikling hos hovedpersonen Mette. De svarte vinduene gir imidlertid en slags fortetning av tiden. Tiden går, noe som viser seg i romanens daterte episoder, men det skjer ikke noe særlig. Mettes tilstand forblir den samme.

Man kan imidlertid spørre seg om vinduene forblir svartmalte gjennom hele romanen:

Nogle ganger venter Mette med at gå ned i gården med skraldeposen, til det er blevet mørkt. De 20 skridt fra containeren og tilbage til bagdøren er en fryd. Der går hun og

---

<sup>7</sup> I utgangspunktet skiller ikke Bakhtin mellom to kategorier av kronotoper. I sin beskrivelse av eventyrkronotopen, hverdagskronotopen og eventyr-hverdagskronotopen, som har egne kjennetegn i forhold til tid og rom, og er avgjørende for sjangerplasseringen av romanen, nevnes det i tillegg andre kronotoper. Det er imidlertid først i 1973 at disse beskrives mer utførlig i Bakhtins "Afsluttende bemerkninger". Her sier han at "Kunsten og litteraturen er mettet med *kronotopiske verdier* af varierende grad og omfang. Ethvert motiv, ethvert udskilleligt moment af det kunstneriske værk har en sådan verdi" (Bakhtin 2006:161). I den grad han karakteriserer den andre kategorien av kronotoper, er det med begrepet "kronotopiske verdier" i form av motiver. Jeg har derfor valgt å kalle denne typen kronotoper for kronotopiske motiv, som også Jakob Lothe (2003) gjør i *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*.

kigger op på sine egne smukke, hyggelig oplyste vinduespartier og tænker noget i retning af ”hvor må det være dejligt at bo derinde” (Hammann 2004:168).

Leseren får ingen informasjon om at problemet med de svartmalte vinduene har forsvunnet, noe som er påfallende, med tanke på hvor stor plass disse er viet i romanens første del. Og faktisk kan man spørre seg om vinduene i det hele tatt har vært svartmalte, og om vi har med en upålitelig forteller å gjøre: ”Hvis det var en roman, skulle der snart indtræffe noget dramatisk. For Mettes skyld måtte det godt være noget glædeligt, noget sensationelt, som at alt snavs fra hendes vinduer, døre, vægge, gulve forsvandt så pludseligt, at man troede det var løgn” (s. 141). Når Mette sitter igjen alene i leiligheten etter at Søren har forlatt henne, blir hele leiligheten svart, ikke bare vinduene. Det er dermed nærliggende å koble ’snavset’, eller smusset, som det heter på norsk, til de svartmalte vinduene. Kanskje er de svarte vinduene løgn, og har aldri eksistert. Det får vi imidlertid ikke noe svar på.

Romanens innledende del skiller seg fra romanens hoveddel, da ”Søren og Mette” har et lesebokaktig preg. Tittelen og romankarakterenes navn kan leses som en referanse til den danske leseboka *Søren og Mette* (1954), skrevet av Knud Hermansen og Ejvind Jensen. Denne leseboka la vekt på det fonetiske prinsippet i avkodingen av ord i leseopplæringen (Henriksen 2010), som man også kan se spor av begynnelsen av *Fra smørhullet*:

Se, Søren og Mette. Søren bor i et hus, og Mette bor i et hus. Søren og Mette bor i et hus. Nej, de bor i en lej'lig'hed. På en vej. Nej, i en gade. A'ma'li'e'gade. [...] Se deres smuk'ke hjem. Det er så lyst og luftigt med store vinduer og en kar'napp. Se, deres køk'ken, der er så stort, at de kan spise der og have gæ'ster med ved bordet. [...] Se den by de bor i. Den hedder Kø'ben'havn. det er Dan'marks hoved'stad (Hammann 2004:7-8).

Det fonetiske lesebokprinsippet viser seg ved at noen av flerstavellesordene er delt opp i stavelser, mens det sammensatte ordet ”hovedstad” er delt i to ord. Denne oppdelingen av ord er imidlertid ikke konsekvent. I avsnittene der dette opptrer, kan det også være hele perioder uten oppdeling av ord. Dessuten er ikke alle flerstavellesordene oppdelt. Dette lesebokprinsippet viser seg i til sammen ni av 36 avsnitt. Fem av avsnittene er i begynnelsen av romanen, mens de fire siste finner sted mot slutten av romanens første del. Oppdelingen av ord gir et barnlig, lesebokaktig preg over romanens innledende del. Språket kan beskrives som enkelt, og med oppdelingen av flerstavellesord og sammensatte ord, blir det enda enklere, nærmest naivt.

Av denne delens 36 avsnitt er det 14 som innledes med imperativet ”se”. Den gjentatte bruken av dette ordet kan gi assosiasjoner til noe visuelt og umiddelbart, som en pekebok for barn. Utenfra-perspektivet som bruken av verbet ”se” gir, er kombinert med et innenfra-perspektiv forankret i Mettes refleksjoner, minner og reaksjoner. Mette er også representert i alle dialogene, og slik forstår vi at det er Mette som er denne romanens hovedperson. Avsnittene som innledes av ordet ”se” bærer også preg av en barnlig konstatering, som i en lesebok:

Se, Søren og Mette. Søren kan ikke holde ud at være sammen med Mette, når hun snart skal dø. Det kan Mette på en måde godt forstå. [...] Nu må Mette kunne forstå, at de er nødt til at blive skilt. Det kan ikke passe, at Søren skal være i livsfare for at være sammen med Mette. Se Søren og Mette, de bliver skilt for at redde Søren's liv. Mette bliver boende i lejligheden, for det var hende, der havde den først (Hammann 2004:30).

Den første delens naive språklige tone bidrar til en overfladiske, refererende stil, særlig i begynnelsen. Men etter at Mette blir truet på livet, får avsnittene som innledes med ”se” en ny dybde, fordi det enkle språket skaper en slags sårhet, da den naive stemmen skaper en distanse til det som faktisk foregår. De enkle konstateringene søker kanskje å skape en logikk i noe som er uforståelig og vanskelig å tro for hovedpersonen.

”Søren og Mette” beskriver bakgrunnen for romanens hoveddel, og setter denne i en kontekst. Hoveddelen har nemlig ikke et tydelig handlingsforløp. Her er også lesebokpreget med oppdelingen av ord forlatt, og den frekvente bruken av imperativet ”se” er heller ikke tilstede.

## **2.2.2 ”Fra smørhullet”**

Selv om romanens to deler formmessig er forskjellige, går det barnlige og naive igjen i romanens hoveddel:

Det er det, de bruger hele natten på i hendes drømme, at de siger, de elsker hinanden, men han er nødt til at gå (siger han), og det er jo meningsløst (siger hun), og det hele handler bare om, at de bliver revet fra hinanden igen, og han bliver ond og siger, hun er ligesom et barn, man skal aflevere i børnehaven og som ikke vil slippe (Hammann 2004:169).

Her blir hovedpersonen eksplisitt sammenlignet med et barn, en karakteristikk som gjennomgående impliseres med jevne mellomrom gjennom hele romanen. For eksempel gjøres det et poeng av at hun lever på Søren's penger. Hver måned får hun ca 15 000 kroner inn på kontoen sin. Selv om Mette bor alene, kan man si at hun blir forsørget, som et barn, av

sin forhenværende ektemann: ”Hun lever som en lille, dansk pige: Basale behov udløser opfyldelse af basale behov. Længsel efter en fin kjole udløser erhvervelsen af en fin kjole. Forskellen på den lille pige og Mette er kun, at Mette kan administrere nogle større beløb [...]” (s. 63). I denne tilværelsen trenger heller ikke hovedpersonen å ta ansvar for å ta seg sammen. Hun kan gjøre som hun vil og pleie sine egoistiske behov, som et barn. Det barnlige ved Mette er med på å understreke det jeg ser som hennes tapte identitet. Uten Søren har hun ikke lenger identiteten som hans kone, og som et barn må hun etablere en ny identitet.

Hoveddelen tar form av fragmenterte episoder, eller øyeblikk fra hovedpersonens liv. Den kan beskrives som en hverdagsberetning, hvor hovedpersonen betrakter livets store og små spørsmål, som i denne korte episoden, kalt ”28/11 - Slikblanding”:

Mettes foretrukne slikblanding for tiden: Et stk. Schweizerdrops + to spejderhagl. Alle tre bolcher skal i munden samtidig. Kan anbefales. Blandingen af pebermynte, salmiak og chokolade er virkelig god.

Hvis der er lidt rigtig sult oven i lækkersulten, varmer hun ovnen op til 200\* C, hælder tortillachips i et fad og fordeler en håndfuld revet cheddarost over. Uhm. Hun er ikke så interesseret i chokolade for tiden, det skifter jo sådan noget. Har købt to poser skumfiduser til skabet (der var juletilbud i Brugsen), men hun har faktisk ikke lyst til at spise dem (Hammann 2004:190).

Denne episoden er bare ett av en rekke eksempler på det handlingsløse som preger *Fra smørhullet*s andre del. Noen av dem kan også leses som små selvstendige fortellinger, som da Mette var i Japan for å få inspirasjon til å skape billedkunst og den gangen hun reddet en mann fra å drukne. Det er imidlertid øyeblikkets assosiasjoner, minner og refleksjoner som dominerer.

Datering av episodene viser fragmenter av Mettes liv, uten at de blir satt i en annen sammenheng enn at de knyttes til romanens hovedperson. De daterte episodene understreker i stor grad mangelen på plott i romanens andre del. Dateringene har effekt i den forstand at den viser at tiden går, men den blir også en understreking av at det ikke skjer noe særlig i Mettes liv. Tidsaspektet er sentralt i en roman fordi det strukturerer handlinger i forhold til hverandre, men i *Fra smørhullet* blir tiden en mer tilfeldig størrelse, som er tilstedeværende, men uten å skape sammenheng. Man kan kanskje si at tiden i *Fra smørhullet* er en uromanaktig tid, i alle fall sammenlignet med den klassiske romanen, hvor man ofte ser en tidlig utvikling hos hovedpersonen:

Den langsomme, langsomme operation, som man aldrig tror kommer i gang. Man står bare på venteliste, år efter år, mens alle lover, at Tiden skal komme og ordne det. Men der sker ikke noget. Først fem år efter kan man se, at der rent faktisk er foregået noget: Man er blevet et andet menneske. Forandringen er tydelig, men hvad der skete dag for dag kunne ikke engang påvises i et mikroskop. Et usynligt og uendeligt langsomt lægehold har arbejdet på Tidens Hospital, og du vil være indlagt resten af livet. Nye sår vil komme til, og gamle vil springe op. Det er broderi og vejarbejde i hele organismen hele livet (Hammann 2004:82-83).

Dersom Mette har blitt et annet menneske, må det ha skjedd i ellipsen mellom romanens to deler. Tiden i Hammanns roman strukturerer hendelser i fortid, nåtid og framtid, men binder i liten grad de ulike episodene sammen. *Fra smørhullets* andre del minner om en dagbok, både fordi episodene er daterte, og fordi de presenterer bruddstykker uten annen sammenheng enn at det er Mettes perspektiv som er i fokus. Hele romanen er skrevet i presens, som kan skape en følelse av at romanens andre del blir skrevet her og nå. Til forskjell fra dagbokromanen, som presenterer en mer sammenhengende fortelling med et visst overblikk, er dette fraværende i dagboken. Dette skaper kanskje en form for autenticitet, da en ekte dagbok som regel ikke presenterer en sammenhengende fortelling.

Man kan si at romanens første del setter romanens andre del i en kontekst. Uten denne innledningen ville man lett kunne karakterisere *Fra smørhullet* som en dagbok. Spørsmålet er om romanens første del bidrar til at man kan kalle romanen for en dagbokroman. I sin undersøkelse av kvinners fiktive dagbøker i 1900-tallets romaner beskriver Catherine Delafield (2009) ulike former for dagbokromaner. Hybridnarrativ er betegnelsen hun bruker for én av dem, og denne formen for dagbokroman beskriver hun på følgende måte: "In the hybrid narrative, the novel in turn organizes the diary within other recognizably "real" formats which essentially seek to give all the subsumed texts equivalence" (Delafield 2009:119). En dagbok kan altså brukes som en type narrativ innenfor et annet narrativ, og dermed karakteriseres som en hybrid dagbokroman. Dette kan relateres til *Fra smørhullets* to deler. Man kan si at romanens første del presenterer et plott, og det er ut i fra dette plottet at dagboken leses.

Det er altså en mulighet å karakterisere *Fra smørhullet* som en hybrid dagbokroman. Jeg velger imidlertid å si at romanen har trekk fra dagboksjangeren, da jeg heller vil gripe fatt i hybridbegrepet, enn bastant å plassere en roman som har trekk av flere ulike sjangre i en bestemt undersjanger. Et sentralt poeng i den forbindelse er at dagboken er skrevet i

tredjeperson, som er et klart sjangerbrudd. Dette påpeker også Haarder (2004): ” Men en dagbog må jo næsten skulle fortælles af et jeg - hvis dagbog er det ellers?” Dette vil jeg komme tilbake til i analysen av romanens fortellerstruktur.

### 2.2.3 Rammer og rammebrudd

Ved å bruke dagboken i stedet for dagbokromanen som ramme for romanens andre del, impliserer Hammann en problematisering av forholdet mellom fiksjon og virkelighet, som er et grunnleggende trekk ved metafiksjon. Patricia Waugh (1984) argumenterer for at metafiksjon er en tendens brukt i mange romaner. Selv om dette begrepet oppsto på 1970-tallet og fortrinnsvis ble brukt på 1980-tallet, har det blitt knyttet til langt eldre romaner, for eksempel Miguel de Cervantes’ *Don Quijote*<sup>8</sup> (1605). Graden av metafiksjonelle trekk vil derimot variere fra roman til roman, og få samtidige romaner kan plasseres i sjangeren metafiksjon.

Waugh snakker både om metafiksjon som en egen sjanger og om metafiksjonelle trekk, uten at hun alltid skiller mellom disse. I denne oppgaven er det derimot de metafiksjonelle trekkene jeg vil se på, da man ikke nødvendigvis kan plassere *Fra smørhullet* i sjangeren metafiksjon. Tekster som gjør leseren frustrert fordi konvensjonelle forventninger til teksten brytes, vil, i følge Waugh, være preget av metafiksjonelle strategier. Dette er treffende for *Fra smørhullet*, hvis form kan beskrives som en kontrast mellom den tradisjonelle fortellingen vi presenteres for i romanens første del og den mer autentiskpregede dagboklignende formen i romanens andre del.

Waugh trekker fram formbruddet som en metafiksjonell tendens, som har som funksjon å problematisere forholdet mellom fiksjon og virkelighet: ”Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion” (Waugh 1984:6). For å konstruere og blottlegge en illusjon må forfatteren ta utgangspunkt i det kjente og tradisjonelle, argumenterer Waugh: “In metafiction it is precisely the fulfilment as well as the non-fulfilment of generic expectations that provides both familiarity and the starting point for innovation” (Waugh 1984:64).

---

<sup>8</sup> Originaltittel: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Verket besto opprinnelig av to deler, som ble utgitt i henholdsvis 1605 og 1615.



Hans E. Skei (1995) relaterer motsetningen mellom familiaritet og innovasjon til rammegiving og rammebrudd. En romans rammegiving er systemet som etablerer fiksjonens oppbygging, altså litterære konvensjoner og sjangertrekk. Spesielt for metafiksjonen er at den synliggjør rammene: "Rammene, eller formkonvensjonene, vil alltid finnes i litteraturen, men i metaromanene fins de i forgrunnen og tydeliggjort om de nå er åpne eller skjulte. Aller tydeligst er de når de ikke bare påpekes eller avsløres, men brytes med all ønskelig tydelighet" (Skei 1995:42). Metafiksjon kan ses som en veksling mellom rammer og rammebrudd, ved at forfatteren konstruerer en illusjon som blottlegges, for eksempel ved å vise til rammen. Slik stiller rammebruddet spørsmål ved forholdet mellom fiksjon og virkelighet.

I *Fra smørhullets* andre del er det åpenbart at dagboken er den rammen som komposisjonsmessig følges. Denne rammen kan imidlertid skape en forventning om noe mer, da også dagbokromanen har samme oppbygging. Forlaget plasserer boka i romansjangeren. Tittelen, *Fra smørhullet*, indikerer ikke umiddelbart at det er en dagbok eller en dagbokroman vi har med å gjøre. Interessant nok er romanens engelske tittel *The Diary of a Cozy Corner*, en tittel som faktisk kan forsvare å kalle *Fra smørhullet* er en dagbokroman. Faktisk kan Hammanns roman minne om Helen Fieldings' *Bridget Jones' Diary* (1996), en dagbokroman i sjangeren chick lit, noe jeg vil komme tilbake til. Det er dermed mye som bygger opp under en lesning av romanen i dagbokromanens ramme. Som Skei (1995) påpeker, er det typisk for metafiksjon å konstruere en illusjon via en usynlig ramme, og bryte ned illusjonen ved hele tiden å vise til rammen, en vekselvirkning han karakteriserer som dekonstruktiv. Dagbokromanen kan dermed ses som den usynlige rammen i *Fra smørhullets* andre del. Rammebruddet skjer når forventningen til dagbokromanen ikke oppfylles, og det heller er dagbokens ramme som trer fram som dominerende. Dagbokens handlingsløse, fragmenterte plott samsvarer altså ikke med det man forventer av en roman.

Rammebruddet knyttet til romanen gjøres også eksplisitt i *Fra smørhullets* andre del, da det gjentatte ganger blir vist til romanens rammer som en motsetning til dette verket. Hovedpersonens manglende utvikling settes opp mot en tradisjonell romankarakters synlige utvikling, som i dette eksempelet:

Hvis hun nu var en romanfigur, så skulle hun eddermame kastes ud i nogle konflikter, der kunne sætte hendes toleranceevne på spidsen! Og hun skulle godt nok gå fra ét udviklingstrin til et andet. Lære noget, komme videre, være et eksempel på, at

mennesket kan forandre verden og sig selv. Men Mette er ikke en romanfigur, og ligesom størsteparten af hendes medmennesker udvikler hun sig næsten ikke. Hun minder om en forsøgsrotte, der bliver påvirket af ydre stimuli og reagerer. Hun bumler rundt fra morgen til aften i et samfund, der stikker med nåle og vatpinde og slikkepinde. Nogle påvirkninger gør ondt, andre mærkes bare, og nogle bliver taget imod med kyshånd og lækkermund (Hammann 2004:185).

Her gjøres det et poeng ut av at Mette ikke er en romanfigur, et paradoks som er interessant. Begrunnelsen som blir gitt, er en tydelig markering av at hun ikke er en romankarakter fordi hun er som alle andre. Hun er faktisk så normal at hun gir seg selv tilnavnet Mette "Normal". Selv om Mette angivelig ikke er en romanfigur, kommer man imidlertid ikke unna at det er nettopp det hun er. Til forskjell fra en klassisk romanfigur, utvikler hun seg nesten ikke. Også dette kan karakteriseres som et tydelig rammebrudd. Det skaper også en dobbelthet, for selv om Mette ikke utvikler seg slik en tradisjonell romanfigur gjør, er hun likevel en romanfigur. Slik kan hun ses som en parodi på den tradisjonelle romankarakteren.

Det fragmenterte, handlingsløse plottet kan dermed ses som en parodi på en tradisjonell romans konstruksjon av en sammenhengende fortelling, som ofte innebærer en utvikling for romanfigurene. Dette paradokset skaper en ironi og en dobbelthet, da *Fra smørhullet* faktisk er en roman, men som utgir seg for ikke å være det. Dette innebærer en problematisering av forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Hva er realistisk? Er det de tradisjonelle realistiske romanens sammenhengende fortellinger, eller er det dagbokens fragmenterte episoder fra Mettes liv? Hvilken form gir den mest realistiske framstillingen? Dette kan beskrives som en form for selvrefleksivitet, hvor romanen blir brukt som artefakt for å problematisere fiksjonens plass i virkeligheten og vice versa.

En annen ramme som det også vises til, er hvordan en roman skal slutte, som i dette eksempelet: " Hvis det var en roman, så ville hun dø eller blive frelst" (s.143). Dette understrekes i det videre, mer generelle resonnementet:

Hvad med de kvinder, der bliver tævet og skældt ud hele livet igennem? Hvis de skal med i en god bog, så skal der komme et vendepunkt. "Det trivielle skal detonere", der skal komme et *point of no return*, kvinden må gøre sig fri på den ene eller anden måde. En anden, meget ofte benyttet, løsning er at lade hende dø. Jo mere uløselig en konflikt i dramaet er, desto større er sandsynligheden for, at hovedpersonen afgår ved døden (Hammann 2004:143).

Det som er interessant i denne sammenhengen, er romanens siste setning: ”Og så er man død” (s. 271). Denne setningen tar form av indirekte diskurs, og åpner for flere spørsmål enn svar. Hvem viser pronomenet ”man” til? Er det hovedpersonen Mette? Eller er dette en konstatering av at alle skal dø en gang? Og er døden et vendepunkt eller en form for frelse? Uansett vises det her til en ramme, nærmere bestemt hvordan en roman skal slutte, og denne rammen følges. Det er en roman fordi noen dør, enten i bokstavelig eller i billedlig forstand, men vi får ikke vite hvem som er død.

Et annet interessant metafiksjonelt aspekt ved romanen er den eksplisitte åpenheten rundt hvordan romanen kunne startet og hvordan avslutningen kunne ha vært. Dette vises blant annet i den første setningen i romanens andre del: ”Man kunne også starte seks år senere” (s. 35). I kapitlet ”Maj” (2002), innledes hver episode med en lignende setning, som ”Man kunne også begynne den dag, Mette hang ud over hospitalsengen og brakkede sig, så hun var ved at blive kvalt” (s. 41). Denne markeringen av hvordan man kunne startet romanen, gjenspeiles i romanens siste kapittel, ”August” (2003), hvor det åpnes for ulike avslutninger i to av tre episoder: ”Man kunne slutte med, at Søren og Mette møder hinanden” (s. 266) og ”Man kunne også slutte med, at Mette pludselig har tænkt tanken, at det måske er skønt at dø” (s. 268). Dette er åpenbare rammebrudd, som har en ironisk effekt i og med at det tydeliggjør det tilfeldige ved begynnelser og avslutninger. Hvordan en fortelling begynner og slutter, er ikke gitt.

*Fra smørhullets* mangel på et sammenhengende plott kan ses som en dekonstruksjon av den mer tradisjonelle romanens rammer og konvensjoner, og dermed den tydelige konstruksjonen av en sammenhengende fortelling. Ved å dekonstruere den tradisjonelle romanens oppbygging, framstår *Fra smørhullet* som en roman som problematiserer det tradisjonelle plottet. Med andre ord stiller romanens oppbygging spørsmål ved om virkeligheten kan konstrueres til en sammenhengende fortelling. Fortellingen om og av Mette er i alle fall ikke en sammenhengende fortelling.

## 2.3 Fortelleren

Som jeg allerede har vært inne på, blir *Fra smørhullet* fortalt i tredjeperson og i nåtid. En fortellerstemme i tredjeperson indikerer at fortelleren befinner seg utenfor handlingen, noe som gjør det problematisk å karakterisere *Fra smørhullet* både som en dagbok og som en

dagbokroman. Fortellerdimensjonen kompliseres ytterligere av at romanen har to fortellere. Dessuten kan man stille spørsmål ved fortellernes pålitelighet.

### 2.3.1 Fortellerstemmen – et spørsmål om fokalisering

Til å redegjøre for fortellerstrukturen i *Fra smørhullet* har jeg valgt å ta utgangspunkt i Gérard Genettes (1980) fokaliseringsbegrep. Genette introduserer begrepet som et supplement til det tradisjonelle synsvinkelbegrepet, som ikke nødvendigvis får fram hvem som sier hva. Fokalisering viser altså til romanens fortellerstemme. Tredjepersonsfortelleren i denne romanen er allvitende og kan beskrives som internt fokaliserende. Det vil si at det fortelles fra et innenfra-perspektiv, altså fra hovedpersonen Mettes perspektiv.

Man kan si at hoveddelen tar form av en slags indre monolog, da det er hovedpersonens tanker og inntrykk som presenteres i romanen. Begrepene indre monolog og bevissthetsstrøm (stream of consciousness) blir ofte brukt om hverandre, men de er forskjellige i den forstand at en indre monolog presenteres med rett syntaks og tegnsetting, mens dette ikke er tilfelle i presentasjonen av en bevissthetsstrøm. Det er Mettes indre monolog som blir presentert i romanen, men gjennom en tredjepersonsforteller, ikke en førstepersonsforteller, som dette utdraget viser:

Det er fantastisk at høre en dame, der ringer ind til et radioprogram og ønsker at høre ”Vuffelivov” med Shubidua – som en hilsen til min hund, siger hun og ler en smule undskyldende, men mest perlende, energisk, glad. [...] Nu skal Mette ud af taxien og hører ikke resten, men hun har også hørt nok. Sikke en fantastisk og lille glæde. At ringe så lattermildt til Danmarks Radios P4 og ønske ”Vuffelivov” til sin hund, Vaks, 14 år. Der er meget godt at leve for (Hammann 2004:35).

Her kan man se at fortelleren befinner seg på samme diegetiske nivå som hovedpersonen, noe som vil si at vi har med en intradiegetisk forteller å gjøre. Genettes (1980) inndeling av fortellertyper baserer seg blant annet på hvilket diegetisk, eller narrativt, nivå fortelleren befinner seg på. Fortelleren i Hammanns roman befinner seg imidlertid ikke alltid på det intradiegetiske nivået.

Men ujevne mellomrom kommer det fram en annen fortellerstemme, som i større grad bærer preg av å være eksternt fokaliserende enn internt, som i dette eksempelet:

Hvad bilder Mettes hjerne sig ind? Det der skete med World Trade Center var ikke en tilfældig naturkatastrofe eller en film eller en fredelig eksplosion. Det var udspekuleret

ondskab, et helvede, som nogle terrorister havde iscenesat for at skabe så megen lidelse og ødelæggelse som muligt. Og så skal Mette vågne op og sammenligne det med dengang, hun blev ved med at begrave en ørentvist i en sandbunke, de havde i haven! (Hammann 2004:100).

Her fortelles fra et tydelig utenfra-perspektiv, som står i kontrast til den internt fokaliserende fortellerstemmen. Denne ekstradiegetiske fortelleren befinner seg utenfor handlingen, og kommenterer plutselig Mette. Kommentarene bærer også preg av en ironisk distanse til hovedpersonen. Den eksternt fokaliserende fortelleren kan altså ses som en kritisk røst, eller en irettesetter, som i dette eksempelet: ”Mette er jo kun 36 år. Hun trenger bare til et spark i røven, ud af den sofa, tag dig sammen, menneske!” (s. 210).

Den eksternt fokaliserende fortellerens indignerte holdning overfor Mette viser seg ikke bare i kommentarer, men også i spørsmål til handlingene hennes og gjennom presiseringer om at det er Mette det refereres til, markert med parentestegn. Når hun har handlet kjøkkenutstyr til over tusen kroner på Illum, spør fortelleren ”Sig mig, hvad foregår der!?” (s. 112). Her distanserer fortelleren seg fra Mette. Det samme er tilfellet når fortelleren bruker parentes, som i dette eksempelet: ”Hvorfor er det tit svært at være glad og vise det? Fordi (ifølge Mette): [...]” (s. 140). Det er tydelig at den ekstradiegetiske fortellerens holdninger skiller seg fra den intradiegetiske fortellerens.

Man kan spørre seg om begrepet indre monolog er en god betegnelse på fortellerstemmen når man har med to fortellere å gjøre. Begrepet fri indirekte tanke er kanskje en mer korrekt karakteristikk av den dominerende diskursen i romanen, da denne presentasjonsformen åpner for både et innenfra- og et utenfraperspektiv. Begrepet fri indirekte tanke er avledet av begrepet fri indirekte diskurs, som defineres som ”a type of discourse representing a character’s utterances or thoughts” (Prince 1987:34). Fri indirekte diskurs ligger i en mellomposisjon mellom direkte og indirekte diskurs, og begrepet fri indirekte tanke viser til at det er tankene som representeres på en bestemt måte, ikke talen, som i dette eksempelet: ”Puh, hvor Mette ikke er særlig tolerant. Hun synes virkelig, der skal være plass til os alle sammen, men hun har det i virkeligheden bedst med nogen, der ligner hende selv” (Hammann 2004:185)<sup>9</sup>. Fordelen med å karakterisere talepresentasjonen ved hjelp av dette begrepet framfor indre monolog, er at både innenfra- og utenfraperspektivet ivaretas. En indre monolog

---

<sup>9</sup> Ved direkte diskurs ville dette sitatet blitt markert med ”Mette tenkte”, og ved indirekte diskurs ”Mette tenkte at”.

indikerer en førstepersonsforteller og dermed et innenfraperspektiv, mens det ikke er tilfellet med tale- og tankepresentasjon i en fri indirekte diskurs.

Selv om den ekstradiegetiske fortelleren noen steder framstår tydelig, er det imidlertid ikke alltid like tydelig hvem av fortellerne som forteller. Denne problemstillingen oppstår først etter at den eksternt fokaliserende fortelleren gjør sin tydelige entrè et stykke ut i romanen. Det følgende sitatet er et eksempel på hvordan de to fortellerstemmene kan gli over hverandre:

Hvorfor er der nogen, der går og maler på Søren og Mettes vinduer? Hvad hjælper det, at der er solskin ude på gaden, en høj himmel og næsten ingen skyer, når der er sort maling på ruderne? Mette kan gå op på kastellet og kigge over mod Tre kroner, men det ødelægger den gode udsigt at vide, hvad der venter hende derhjemme. Hver gang Jens<sup>10</sup> vasker det af, bliver det malet på igen (Hammann 2004:18).

Om det her er den internt eller eksternt fokaliserende fortelleren som stiller spørsmål, er vanskelig å svare på. Fordi begge fortellerne bruker tredjeperson, og presenterer seg ved hjelp av fri indirekte diskurs, kan det like gjerne være den ene som den andre. Romanen er også spekket av generaliseringer av typen: ”Men mennesket vil ikke særlig tit sit eget beste” (s. 181) og ”Man har lov til at have det godt uden dermed at synes, det er i orden, at andre har det dårligt (s. 98). Hvilken fortellerstemme som presenterer disse påstandene, kan være vanskelig å avgjøre. Med andre ord kan man si at forfatterens lek med språket skaper en spenning og ambivalens i fortellerstrukturen, da fokaliseringen i mange tilfeller kan plasseres hos begge fortellerne.

Det at de to fortellerstemmene kan være vanskelige å skille, innebærer nødvendigvis at man kan stille spørsmål ved fortellernes pålitelighet. Man kan ikke alltid vite hvem som sier hva. Dette underbygges av romanens mange ellipser, som innebærer at mye informasjon blir utelatt. For eksempel får vi ikke vite om de svartmalte vinduene fortsatt er tilstede i slutten av romanen.

Når det gjelder romanens fortellerstruktur, kan man se en parallell i Hammanns neste roman, *En dråbe i havet*. Også denne romanen har to fortellere, med hvert sitt fokaliseringspunkt. Den eksternt fokaliserende fortelleren er ironisk og kritisk kommenterende. Noen ganger er skillet dem i mellom tydelig, som når hovedpersonen refereres til som Mette Mæt, mens

---

<sup>10</sup> Jens er vinduspusseren i romanen, men opptrer bare kort og nevnes et par ganger i romanens første del.

fortellerstemmene andre ganger glir over i hverandre og blir vanskelig å skille fra hverandre. Det som er interessant med fortellerstemmene i denne romanen, er at man etter hvert kan se en form for kommunikasjon mellom den ekstradiegetiske og intradiegetiske fortelleren, som i dette korte eksempelet: "Stop en halv, Mette Mæt. Og Mette husker at stoppe" (s. 245). Da er det nærliggende å spørre om ikke de to fortellerstemmene egentlig er representert ved en og samme person, nemlig Mette, hvor forfatteren Mette iscenesetter romankarakteren Mette Mæt.

Et spørsmål som fortsatt står ubesvart, er hvem som forteller. Romanen gir ikke noe klart svar på dette, men det er mye som tyder på at det er Mette som er den internt fokaliserende fortelleren. Det vil altså si at vi har med en autodiegetisk forteller å gjøre, altså at romanens forteller og hovedperson er den samme. Den eksternt fokaliserende fortelleren kan imidlertid også knyttes Mette, men her er det forfatteren Mette som forteller. Det er Mette som forteller i romanen, men ut fra to ulike roller, forfatteren Mette, som iscenesetter romankarakteren Mette Normal.

Dersom både den internt og den eksternt fokaliserende fortelleren er representert ved hovedpersonen Mette, kan man spørre seg om det ikke ville være mest hensiktsmessig å legge en vid forståelse av intern fokalisering til grunn. Fokaliseringsbegrepet er nemlig ikke så entydig som jeg har presentert det ovenfor, og dette kan være utgangspunkt for en diskusjon om hvorvidt *Fra smørhullet* har én eller to fortellere. Nærmere bestemt kan man velge å ta utgangspunkt enten i en streng eller en vid forståelse av begrepet intern fokalisering. Den strenge forståelsen opprettholder og understreker romanens to fortellerstemmer, mens den vide forståelsen reduserer romanens to fortellere til én. Genette åpner selv for denne muligheten, da han understreker at en internt fokaliserende forteller også kan ha et utenfra-perspektiv:

We must also note that what we call internal focalization is rarely applied in a totally rigorous way. Indeed, the very principle of this narrative mode implies in all strictness that the focal character never be described or even referred to from the outside, and that his thoughts or perspectives never be analyzed objectively by the narrator (Genette 1980:192).

Dersom man legger en vid forståelse av begrepet intern fokalisering til grunn, kan man faktisk argumentere for at fortellerstemmen kan leses som én fortellerstemme, som er internt fokaliserende. Å legge den vide forståelsen av intern fokalisering til grunn, løser dermed

problemet det er å skille de to fortellerne fra hverandre. Det er også innenfra-perspektivet som dominerer i romanen, og slik sett kan det være hensiktsmessig å bruke den vide forståelsen av intern fokalisering. Faren ved å legge denne fokaliseringsforståelsen til grunn, er at fortellerstrukturens kompleksitet blir redusert.

Ved å legge en streng forståelse av intern fokalisering til grunn opprettholdes fortellerstrukturens kompleksitet, da denne forståelsen inkluderer begge fortellerne. Da opprettholdes problemet med å skille disse fra hverandre. Om det i det hele tatt er hensiktsmessig å skille mellom fortellerne kan diskuteres. Begge er orientert rundt hovedpersonen Mette, så fortellernes fokalisering har samme omdreiningspunkt. Når den eksternt fokaliserende fortelleren derimot er tydelig, opprettholdes den distanserende og redigerende funksjonen denne fortelleren har for romanens narrativ. Selv om fortellerstemmene i bunn og grunn stammer fra samme person, er de påfallende forskjellige. Dessuten kan man spørre seg om man kan sette likhetstegn mellom forfatteren Mette og romankarakteren Mette Normal. Problemet med å skille fortellerne fra hverandre kan også relateres til romanens metafiksjonelle trekk.

### **2.3.2 Forfatteren Mette og romankarakteren Mette Normal**

Romanen gir ingen klare svar på hvem som forteller. Trekkene fra dagboksjangeren og den indre monologen, gjør det imidlertid naturlig å knytte den internt fokaliserende fortelleren til hovedpersonen Mette. Den eksternt fokaliserende fortelleren kan imidlertid være vanskeligere å identifisere. Det er heller ikke gitt at fortelleren må ha et navn eller at vedkommende må være representert ved en av romanens karakterer. Den eksternt fokaliserende fortelleren kan være det Genette (1980) karakteriserer som en heterodiegetisk forteller, en forteller som ikke tar del i handlingen som en karakter. I så måte blir den eksternt fokaliserende fortelleren en anonym forteller, som står utenfor handlingen.

Jeg vil imidlertid argumentere for at den eksternt fokaliserende fortelleren også er representert ved Mette, men i en annen rolle enn som romankarakteren Mette Normal. Dersom man tenker seg at dagboken, med den internt fokaliserende fortelleren, var utgangspunktet, blir dagboken en roman når forfatteren Mette skriver den om og redigerer den i etterkant. Slik får hun et utenfra-perspektiv på det som i utgangspunktet var hennes egen dagbok, et perspektiv som fører til en selvironisk og selvkritisk tone. Dette gir en dobbelthet innenfor Hammanns fiksjonsunivers i form av en ”virkelig” fiktiv forfatter som iscenesetter seg selv som en fiktiv



romankarakter. I så måte får man en fiksjon innenfor fiksjonen. Dette kan også forklare sammenblandingen av fortellerstemmene. Selv om Mette har to ulike roller, er hun i utgangspunktet én og samme person.

Å skrive om seg selv i tredjeperson kan virke umiddelbart underlig, men det finnes eksempler på litteratur som bruker dette som virkemiddel. For eksempel skriver Per Olov Enquist om seg selv i tredjeperson i den selvbiografiske romanen *Ett annat liv* (2008). I sin anmeldelse av romanen påpeker Marta Norheim (2009) at dette har en distanserende effekt, som viser at romanen er skrevet av en forfatter som redigerer sitt eget liv. Til forskjell fra *Ett annat liv* (2008) kan man ikke uten videre påstå at *Fra smørhullet* (2004) er en selvbiografisk roman fra Hammanns side. Romanen mangler også selvbiografiens overblikk. Men dersom den fiktive romankarakteren Mette er forteller i sin egen roman, og hennes rolle som forfatter er knyttet til den eksternt fokaliserende fortelleren, kan man gjerne si at *Fra smørhullet* har trekk fra selvbiografien, selv om den er en fiksjon. Dette underbygger problematiseringen av forholdet mellom fiksjon og virkelighet, da Mettes ”selvbiografi” klart er fiktiv, men på en måte utgir seg for å være virkelig.

Det som i denne sammenheng er interessant, er den distanserende effekten bruken av tredjeperson gir. Ved å skrive om seg selv i tredjeperson, oppnår Mette en distanse til seg selv. Og hun er for øvrig opptatt av å holde seg unna kaos og uorden:

Mette skal bare tage det helt roligt. Ikke blive stresset, og passe sine spisetider. Vide det mindst 24 timer i forvejen, hvis der skal komme besøg – til kaffe. Hvis det gælder aftensmad, må hun have 72 timer, minimum. Ikke nogen pludselige hændelser. Helst heller ikke en ballon, der eksploderer, eller en bil, der accelererer så hurtigt, at dækkene hviner. Hun har ikke særlig mange behov ud over afstand til katastrofer. Ja, og så mad, søvn, varme, selvfølgeligt (Hammann 2004:196-197).

Hovedpersonen vil altså ha avstand til katastrofer, men på mange måter er hun selv en vandrende katastrofe, som ironisk nok refererer til seg selv som Mette ”Normal”. Ikke bare har ektemannen forlatt henne, men etter seks år med kjærlighetssorg har hun resignert. I stedet for å ta tak i livet sitt og gjøre noe med det, som innebærer å måtte forholde seg til den uforutsigbare verden, søker Mette Normal forutsigbarhet, blant annet ved hjelp av dameblader og tv-programmer. Ved å skrive om seg selv i tredjeperson oppnår hun en avstand til det kaoset hun frykter. Det å skrive kan også ses som et forsøk på å skape sammenheng og orden.

Mette presenteres imidlertid ikke som forfatter, men som kunstmaler. Før hun møtte Søren var hun en anerkjent kunstner. Etter at han forlater henne mottar hun et stipend for å reise til Japan for å få inspirasjon til å skape billedkunst. Det er uklart om hun begynner å male igjen, men det interessante med dette, er at begrepet billedkunst ikke nødvendigvis må bety billedkunst i form av et maleri. Det å skrive kan også ses som en form for billedkunst. Denne metaforen er implisitt i *Fra smørhullet*, mens den gjøres eksplisitt i poetikkdelen av Hammanns *Bruger De ord i kaffen?* (2001):

En digter uden et digt er en mand uden ben, uden sko, uden strømper. [...] En digter uden visioner, uden drøm, uden skærende livagtige, krævende billeder, er et fattiglem, en ensom, udsultet, bortrendt og udstødt, uden mad på bordet og klæder på kroppen. [...] Se denne mand, digter og billedløs (Hammann 2001:80).

Hammann har også selv i et intervju sammenlignet det å skrive med å hugge bilder: ”Der er noget intimt over at sidde foroverbøjet over et stykke papir og forme bogstaver med sin hånd. Jeg har tit længtes efter materialet. At være en billedhugger. Forfattere mangler i dén grad det organiske. At forme ordskulpturer” (Sørensen 2012). Parallellen mellom det å male et bilde på et blankt lerret og det å skape bilder av ord på et blankt ark, gjør at billedkunst og skrivekunst kan sammenlignes. Dette kan også knyttes til tredjepersonsfortelleren. Når man maler et bilde på et lerret, betrakter man det verket man skaper med en viss avstand. Dersom Mette skal lage et bilde av seg selv i en roman, kan man tenke seg at den samme avstanden er nødvendig.

Selv om lesebokpreget i romanens første del viser til noe visuelt ved den frekvente bruken av ordet ”se”, kan man også se det lesebokaktige i sammenheng med det å lære seg å skrive. Kanskje det er forfatteren i emning som viser seg i lesebokpreget i romanens første del? Slik kan man si at romanen i seg selv er et tegn på utvikling for hovedpersonen. Man kan også tenke seg at den som dør i romanens siste setning, er romankarakteren Mette Normal, mens forfatteren Mette kan gå videre med livet sitt. I Hammanns roman *En dråbe i havet*, heter hovedpersonen også Mette, og hun er forfatter.

Parallellene mellom de to romanene er påfallende. Hovedpersonene har samme navn, og *En dråbe i havet* slutter slik *Fra smørhullet* begynner: Mette blir forlatt av ektemannen. Mette Mæt i *En dråbe i havet* er en suksessfull forfatter, en karriere som man kan tenke seg at startet med *Fra smørhullet*. Som jeg allerede har implisert og som jeg vil fortsette å argumentere for, er dette Mettes første roman. Mette Normal syntes at navnene Søren og Mette klang så godt

sammen, og kunne ikke forestille seg sitt navn sammen med et annet enn Søren. Men i *En dråbe i havet* heter ektemannen Martin, og selv om det ikke blir sagt eksplisitt, kan man vanskelig si at navnekombinasjonen Mette og Martin ikke har en god klang. Mette, Martin og datteren Sofie presenteres som en lykkelig, perfekt, liten familie, en idyll som minner mistenkelig om Mette og Sørens ekteskapsidyll. Dette gjentakende mønsteret kan ses som et frampek mot Mettes skjebne – hun blir alltid forlatt. Det følgende sitatet fra *En dråbe i havet* beskriver hennes utvikling fra den ene romanen til den andre:

Før i tiden var hun alltid sulten, kun mæt i ganske få timer eller dage ad gangen. Indtil hun mødte Martin og fødte Sofie, så faldt brikkene på plads. Den ensomme, ufærdige skikkelse blev hel. Med helheden kom mætheden. Ikke sådan overmæthed, blot fravær af sult og sultens smerte (Hammann 2008:34-35).

Mette Normal er tiltaksløs, har evig dårlig samvittighet og greier ikke å forholde seg til verdens urettferdighet. Selv om hun spiser hele tiden, blir hun ikke mett. Hun er alltid sulten etter noe mer, men er lite villig til å anstrenge seg for å oppnå det hun vil. Mette Mæt vil derimot forsøke å gjøre en forskjell ved å skrive en bok om u-landene.

Også i *Se på mig* (2011) er en av hovedpersonene forfatter. *Bruger De ord i kaffen?* (2001) handler om skriveprosessen og skrivesperren, om kampen mot språket: ”Jeg er ikke et menneske mere. Jeg er forfatter. Og fra den dag, det ble opdaget, holdt jeg op med at skrive” (Hammann 2001poetikk:15). Det å skrive er åpenbart et gjennomgående tema i Hammanns forfatterskap.

Den ekstradiegetiske fortelleren befinner seg på et overordnet nivå i forhold til den intradiegetiske fortelleren. Romanen gir ikke noe entydlig svar på den eksternt fokaliserende fortellerens identitet, og slik blir det opp til leseren å avgjøre hvem fortelleren er. I den forbindelse vil jeg påstå at den eksternt fokaliserende fortellerstemmen blir mer synlig når man leser romanen for andre gang. Den tydelige eksternt fokaliserende fortelleren kommer ikke fram før et stykke ut i romanen. Ved andregangslesning av romanen har man dermed en annen forkunnskap enn ved første gjennomlesning, noe som kan ha betydning for tolkningen. For eksempel opplever jeg, som har lest romanen flere ganger, at det er den eksternt fokaliserende fortelleren som er den ”egentlige” fortelleren, den som strukturerer romanen og binder den sammen. Dette vises blant annet i romanens åpne begynnelse og slutt. At romanen like gjerne kunne startet seks år senere og at den kunne ha endt på ulike måter, vitner om en overordnet strukturering av teksten.

Den eksternt fokaliserende fortelleren skaper slik en ramme rundt den internt fokaliserende fortellerens narrativ. Den eksternt fokaliserende fortellerens kritiske og ironiske kommentarer til hovedpersonen Mette Normal, viser en distanse mellom de to fortellerne, hvor den eksternt fokaliserende fortelleren framstår som en som irttesetter den internt fokaliserende fortelleren. Dette utenfra-perspektivet, eller metaperspektivet, bygger opp under rammen rundt den andre fortelleren. Rammen er imidlertid ikke en fast og tydelig størrelse. For det første dukker den eksternt fokaliserende fortelleren plutselig opp og det med ujevne mellomrom. Og for det andre kan det være vanskelig å forankre fokaliseringen i den ene eller andre fortelleren, da fortellerstemmene ofte glir over i hverandre. Hvem av fortellerne som faktisk forteller, er ofte umulig å avgjøre. Fortellernes overlapping blir en overlapping mellom romanforfatterens "virkelighet" og romankarakteren i fiksjonen.

### **2.3.3 Rammebrudd og parodi**

I likhet med romanens komposisjonsmessige rammebrudd, kan vi snakke om det samme i fortellerstrukturen. Sett i sammenheng med romanens dagbokkomposisjon i den andre delen, er det et klart rammebrudd at romanens internt fokaliserende forteller er en tredjepersonsforteller, og ikke en førstepersonsforteller. At romanen faktisk har to fortellere, er også rammebrudd, fordi romanen tilsynelatende bare har én forteller. Når den eksternt fokaliserende fortelleren plutselig dukker opp i romanens andre del, forsterkes også det formmessige bruddet forankret i dagboken. Som jeg har vært inne på tidligere, gjør dette at romanen leses annerledes ved senere gjennomlesninger, da den eksternt fokaliserende fortelleren framstår som tydeligere på et tidligere tidspunkt enn ved førstegangs gjennomlesning. Det at de to fortellerne overlapper og til tider er vanskelig å skille fra hverandre, kan også ses som et rammebrudd, i alle fall knyttet til romanens dagboktrekk.

Fra smørhullet har også trekk fra selvbiografien, og fortellernes overlapping innebærer klart en problematisering av denne sjangeren. Hvem sier hva: forfatteren eller hovedpersonen? Og kan man egentlig stole på noen av dem? Romanens åpne slutt og hypoteser om hvordan den kunne startet og sluttet innebærer en problematisering av det arbitrære ved en sammenhengende fortelling, og dermed en problematisering av selvbiografiens form.

Romanens to fortellerstemmer kan knyttes til et postmodernistisk trekk, nærmere bestemt en dobbelthet, som Hutcheon (1988) trekker fram som et sentralt kjennetegn ved denne sjangeren. Denne dobbeltheten er gjerne preget av indre motsigelser, og i *Fra smørhullet* er

dette et gjennomgående trekk. Romanen har to deler, som er fundamentalt ulikt oppbygd. Romanen utgir seg for ikke å være en roman, et paradoks som kan oppleves som selvmotsigende, da den faktisk er en roman. Romanen har to fortellere, som dels overlapper og dels står i opposisjon til hverandre. Fortellerne kan identifiseres som forfatteren Mette og romanfiguren Mette Normal, som egentlig er den samme, men allikevel ikke. De intertekstuelle referansene, som jeg vil komme tilbake til, kan deles inn i flere dikotomier, som høykultur mot lavkultur og kanoniserte verk mot samtidslitteratur.

Fortellerstrukturen i *Fra smørhullet*, sammen med det handlingsløse, fragmenterte plottet, kan ses som en parodi på selvbiografien, noe som impliserer en rekke problemstillinger, som for eksempel: Hvem er egentlig fortelleren? Hvor virkelig er fortellingen som presenteres? Er det den tradisjonelle fortellingen, med et plott forankret i en tydelig begynnelse og slutt, som best representerer virkeligheten? *Fra smørhullets* form indikerer en gjennomgående problematisering av nettopp dette spørsmålet, som understrekes gjennom romanens intertekstuelle referanser

## 2.4 Intertekstualitet

Jeg har allerede vært inne på *Fra smørhullets* intertekstualitet i forbindelse med referansen til leseboka *Søren og Mette* i romanens første del. Romanen inneholder imidlertid også en rekke andre direkte referanser til litteratur, tv-programmer, filmer og musikk. Intertekstualiteten i form av slike tekstforbindelser er representert både ved såkalt høykultur og lavkultur, eller populærkultur. Og det er nesten påfallende hvordan populærkulturen dominerer. Dette betyr imidlertid ikke at Hammann omfavner populærkulturen, og heller ikke at hun omfavner høykulturen. De ulike verkene som nevnes i teksten, kan relateres til hovedpersonen Mettes smak og karakter. De mest fremtredende referansene er referansene til andre skjønnlitterære verk, samt de populærkulturelle referansene til dameblader og ulike tv-programmer. Intertekstualitet er et begrep som kan være nyttig for forståelsen av hvordan andre tekster påvirker romanens utforming og handling, og det er dette jeg vil se nærmere på her.

### 2.4.1 Litterære referanser

På grunn av de mange referansene til andre litterære verk kan *Fra smørhullet* karakteriseres som en litterært orientert roman. Spennet i de litterære referansene er imidlertid stort: Fra

Fjodor M. Dostojevskijs *Forbrydelse og straff*<sup>11</sup>, Knud Ejler Løgstrups *Den etiske fordring* og Robert Musils *Manden uden egenskaber*<sup>12</sup> til Zadie Smiths *Hvide tænder*<sup>13</sup>, Suzanne Brøggers *Crème Fraîche*, Kirsten Hammanns *Vera Winkelvir* og Jan Kjærstads trilogi om Jonas Wergeland<sup>14</sup> til Eckhart Tolles *Nuets kraft*<sup>15</sup>, som er en selvhjelpsbok. Hammann refererer altså både til klassiske romaner, nyere samtidslitteratur og populærlitteratur. Interessant nok er referansene til klassikerne overfladiske og kortfattede, mens de øvrige referansene settes enten i en sammenheng eller gis oppklarende oppsummeringer.

Av klassiske litterære verk nevnes Dostojevskijs *Forbrytelse og straff*, Løgstrups *Den etiske fordring* og Musils *Manden uden egenskaber*. Disse, særlig de to første, knyttes imidlertid til Søren, ikke Mette. Det er ikke hun som har lest disse, og *Manden uden egenskaper* har hun bare lest litt i. Selv om Mette fant tittelen fascinerende, så ”var der selvfølgelig ikke riktig noget” (s. 50) når hun begynte å lese den. Allikevel er det interessant at denne romanen blir referert til, da Mette karakteriserer seg selv som ”normal”. Å være uten egenskaper er riktignok ikke synonymt med å være normal, men Mettes normaltilstand innebærer på mange måter et lite bemerkelsesverdig liv. At Mette ikke orker å lese Musils roman, men skriver et portrett av en kvinne som er normal, kan virke paradoksalt.

Det kan se ut som om Mette avviser de klassiske verkene som Søren omfavner, noe som blant annet viser seg i hvor lite verkene omtales utenom tittelen. Søren beskrives som ”en utrolig begavet, alvidende mand” (s. 24). Mette har riktignok alltid kjent et ansvar for å kjenne til et bredt utvalg av verdenslitteraturen, høydepunktene i verdenshistorien og Danmarks historie og de ulike filosofiske retningene, ”men det har været for tungt for hende, og hun har opgivet på forhånd” (s. 24). Slik blir Mette Sørenes motsetning, og dette viser seg i deres ulike valg av lesestoff. De klassiske verkene som nevnes, passer ikke inn i hennes tilværelse av letthet, som damebladene og fjernsynsprogrammene tilbyr. Når Mette er på biblioteket, fristes hun til å lese noe av Herman Bang eller Johannes V. Jensen, men siden hun på forhånd hadde bestemt seg for å lese noe mer moderne, låner hun ikke bøker av disse to forfatterne.

Pussig nok er de kanoniserte forfatterne som Mette tydelig avviser, mannlige forfattere. Dette blir interessant når man ser på bøkene som Mette faktisk leser, som, foruten Kjærstads trilogi,

---

<sup>11</sup> Originaltittel: *Prestuplenie i nakazanie* (1866)

<sup>12</sup> Originaltittel: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Verket består av to bind, utgitt i henholdsvis 1930 og 1933. I *Fra smørhullet* er det det første bindet det refereres til.

<sup>13</sup> Originaltittel: *White Teeth* (2000)

<sup>14</sup> Jan Kjærstads trilogi består av *Forførelsen* (1993), *Erobreren* (1996) og *Oppdageren* (1999)

<sup>15</sup> Originaltittel: *The Power of Now. A Guide to Spiritual Enlighthment* (1999)

alle er skrevet av kvinnelige forfattere. De nyere verkene Mette leser er altså Smiths *Hvide tænder*, Brøggers *Creme Fraiche*, Hammanns *Vera Winkelvir* og Kjærstads Wergeland-trilogi. Utdraget fra Smiths roman viser denne forfatterens bruk av intertekstualitet i en referanse til det engelske damemagasinet *Woman's Own*. Som jeg vil komme tilbake til, har også *Fra smørhullet* en rekke referanser til dame- og ukeblader.

Smiths roman er den eneste av romanene som blir direkte sitert. De øvrige verkene presenteres dels som en motsetning til *Fra smørhullet* og dels som utgangspunkt for Mettes identitetsrefleksjon. Brøggers *Creme Fraiche* (1978) er en selvbiografisk roman som portretterer en aktivt handlende og skapende kvinne (Nissen 2005). I så måte står den i motsetning til *Fra smørhullet*, som portretterer en tiltaksløs, doven kvinne. Denne motsetningen gjøres eksplisitt i romanen: "Hvor Suzanne Brøgger kastede sig sultent over livet, så nipper Mette i det. Brøgger suttete og sugede, gumlede, gnaskede, spiste det råt og koft og var ikke bange for at smage noget nyt. Mette smager kun på det, hun ikke kan komme udenom – af høflighed eller sult" (s. 73). Her definerer Mette seg i motsetning til *Creme Fraiches* hovedperson, hvis engasjement og livsglede framstår som en kontrast til Mettes uengasjerte eksistens. Allikevel kan man se en likhet, da Brøggers roman kan karakteriseres som en performativ selvbiografisk dagbokroman. Som jeg har vært inne på, kan man si at *Fra smørhullet* har trekk fra både selvbiografien og dagboken. Og når forfatteren Mette iscenesetter seg selv som romankarakter kan dette også knyttes til en form for performativitet.

Når Mette leser Kjærstad, føler hun seg kjedelig i forhold til romankarakteren Jonas Wergeland. Også denne trilogien kan knyttes til biografien, men som en fiktiv biografisk framstilling av en romankarakter. I en kronikk om *Erobreren* leser litteraturprofessor Per Buvik (1996) denne og den foregående romanen om Wergeland som en kritikk av biografien og selvbiografien som sjanger. I følge Buvik viser Kjærstad med denne trilogien vanskeligheten med å nøste opp et liv, hvordan begynnelsen alltid kan spores tilbake til en annen begynnelse og at forestillingen om at livet går i en rett linje fra barndom til manndom er en illusjon. Dette innebærer at alle virkelige biografier er fiksjoner, argumenterer Buvik. Interessant nok, har også denne romanen to fortellere, eller rettere sagt, én forteller og én skriver. Disse er riktignok forankret i to ulike karakterer, men Kjærstads trilogi har flere fellestrekk med *Fra smørhullets* problematisering av selvbiografien, som jeg allerede har vært inne på.

Når Mette leser *Vera Winkelvir*, er denne romanen utgangspunkt for Mettes karakteristikk av seg selv som Mette Normal. *Vera Winkelvir* var Hammanns første roman, og kan karakteriseres som en postmodernistisk roman. I dette verket utforsker Hammann identitetens tilknytning til språket: ”Vera winkelvir<sup>16</sup>. Der er nogen der har opfundet hende, og nu vil de gerne se nogle resultater. Så hvis vera bliver tavs, begynder hun at forsvinde (Hammann 1993:14). I likhet med *Fra smørhullet*, er også denne romanen inndelt etter dato. Selv om Hammanns debutroman har flere surrealistiske innslag og kanskje framstår som mer tydelig eksperimenterende enn *Fra smørhullet*, har romanene flere likhetstrekk. Begge tematiserer identitet, og særlig problemet med å forankre identiteten i språket og fortellingen.

Selv om Mettes tilværelse i stor grad består i et stort konsum av dame- og ukeblader og diverse tv-programmer, så leser hun bøker. Bøkene hun leser, er fortrinnsvis bøker skrevet av kvinner, og de er av nyere dato. Om disse verkene kan ses som en kontrast til den kanoniserte, mannsdominerte, tradisjonen som Søren knyttes til, kan diskuteres. Man kan kanskje si at denne tradisjonen har utgangspunkt i en mannlig tradisjon, som har sprunget ut av det tradisjonelt mannsdominerte samfunnet. Smiths roman er den eneste som presenterer en sammenhengende fortelling. Brøgger og Kjærstads romaner kan knyttes til selvbiografien, mens *Vera Winkelvir* er en postmodernistisk roman. Selv om romankarakteren Mette Normal ikke identifiserer seg med romankarakterene fra nevnte romaner, kan *Fra smørhullet*, både formmessig og temamessig, ses i forlengelse av de tre sistnevnte romanene. Disse kan ses som modeller for forfatteren Mettes iscenesettelse av romankarakteren Mettes Normal.

Den siste boka det refereres til i romanen, er selvhjelpsboka *Nuets kraft*. Selv om dette er en bok som Mette har lest, er det ikke en bok hun bruker eller identifiserer seg med. Om dette ikke representerer en avvisning av selvhjelpsboka som sjanger, så brukes referansen til å understreke Mettes tafatthet. Mette vil ikke hjelpe seg selv, da det krever både et engasjement og en innsats. Hun trives best hjemme, og det gjentas flere ganger: ”Det er godt for Mette at være hjemme. At køre på halv kraft, hvad angår opmærksomhed” (s. 131), og ”Det er pragtfuldt, når man bare kan være hjemme og ikke behøver opdage alt muligt nyt” (s. 87). Ironisk nok kan man tenke seg at *Fra smørhullet* i seg selv er en slags selvhjelpsbok for Mette, i den forstand at hun søker å skrive seg ut av en identitetskrise.

---

<sup>16</sup> I denne romanen skrives navnet vera winkelvir konsekvent med små bokstaver. Navnet har kun stor forbokstav hvis det står først i setningen. I romanens tittel er imidlertid både for- og etternavn skrevet med stor forbokstav.



## 2.4.2 Mediereferanser

Ovenfor påsto jeg at *Fra smørhullet* kan karakteriseres som en litterært orientert roman. De mange referansene til ulike medier gjør imidlertid at man også kan karakterisere romanen som en medieorientert roman. Også her er spennet stort, fra nyhetssendinger til tv- og radioprogrammer til diverse ukeblader. Kirsten Hammann har selv uttalt i et intervju med Peter Nielsen i avisen *Information* at hun henter inspirasjon fra dameblader og tv til romanene sine: "[...] jeg henter masser af stof fra dameblade og tv, som jeg bare kommer i tanke om, når jeg skriver" (Nielsen 2011). Romanens fortellerstruktur kan også knyttes til medienes fortellerstruktur, særlig reality-formatets. Dessuten kan episodene i romanens hoveddel ses i sammenheng med episodene i en tv-serie. Den ekstradiegetiske fortelleren kan også minne om dokumentarens kommentator.

De populærkulturelle referansene i romanen er mange. Av bladene er det særlig ukebladet *Hjemmet*, damebladet *Alt for Damerne* og det tabloide *Billed-Bladet* som er framtrædende. Romanen inneholder utdrag både fra *Hjemmet* og *Billed-Bladets* tv-guide. Sistnevnte gir en beskrivelse av diverse tv-serier, nærmere bestemt dokumentarseriene *Hjerteblod*, *Åndernes magt 3*, *Fornemmelse for mord* og *Livet på børneafdelingen*, og reportasjeserien *48 timer – for ung til at dø*. Felles for disse tv-programmene er et såkalt reality-preg. De gir seg ut for å være historier fra virkeligheten. En av referansene til *Hjemmet* kan minne om reality-formatet, da det siteres direkte fra ukebladets presentasjon av overskriftene i neste nummer, hvor man blant annet kan lese "Nu stråler Simones øjne. Den lille pige fik hjerneskode ved operation – men nu går det fremad!" (s. 85).

Bladene og tv-programmene har stor plass i Mettes liv. De gir seg ut for å være historier fra virkeligheten, noe Mette naivt reflekterer over: "Det er jo pene ordentlige programmer, veltilrettelagte, flot klippet, dramaturgien i orden. Mette kan faktisk godt lide at se dem, for så får hun en lejlighed til at græde, uden at hendes eget liv er ødelagt, uden rigtig sorg, det er egentlig bare en slags udtømming" (s. 147). Her kan man ane en dobbelthet, en implisitt visshet om at den virkeligheten som presenteres i disse programmene ikke egentlig er virkelig. Dette gjør Richard Kilborn et poeng av i sin analyse av reality-formatet i *Staging reality*:

[...] the participation of 'ordinary people' in the various types of reality programming we have been looking at is almost always a more heavily constrained involvement

than they – or for that matter large numbers of the viewing audience – might imagine (Kilborn 2003:190).

Richard Kilborn (2003) påpeker paradokset ved fjernsynets reality-format i sin analyse av det han kaller “factual TV programming”<sup>17</sup>. Denne termen viser til et bredt spekter av tv-programmer, fra de mykere reality-programmene til tunge dokumentarer. Disse har til felles en hybrid form, og at de påberoper seg å representere virkeligheten. I en parentes påpeker Kilborn at reality-formatet ikke egentlig er mer virkelig enn tradisjonelle, finpolerte tv-programmer, som tydelig er fiksjon: ”(The irony here, of course, is that on closer inspection the new reality formats rely just as much on skilful packaging, the contrivance of situations and narrative dexterity as their glossy fictional rivals)” (Kilborn 2003:10). Det han her kaller narrative fingerferdighet, innebærer blant annet at man kan stille spørsmål ved hvem som egentlig forteller i mediefortellingene, som utgir seg for å være virkelige.

Overlappingen mellom de to fortellerne i *Fra smørhullet* kan minne om medienes fortellinger fra virkeligheten, og kan leses som en parodi på disse. Mediene produserer fortellinger som gir seg ut for å være virkelige, da såkalt ”vanlige folk” får muligheten til å fortelle sin historie. Medienes fortellinger fra virkeligheten fortelles imidlertid ved hjelp av mer enn én forteller, og ulike fortellerstemmer blandes sammen til en sammenhengende fortelling. Ofte kan man skille mellom fortellerstemmene, men ikke alltid. Man kan si at fortellerstemmene blandes sammen i en redigerings-, strukturerings- og klippeprosess som har som mål å presentere en enhetlig fortelling. Et annet argument i den forbindelse er at den opprinnelige fortellingen da endrer seg. Slik kan man stille spørsmål ved hvor virkelige disse virkelighetshistoriene som ukebladene og tv-dokumentarene presenterer, egentlig er.

Det er klart at tv-mediet er et ganske annerledes medium enn både romanen og ukebladet, som fortrinnsvis er tekstbaserte størrelser. Tv-mediet bruker både levende bilder og lyd, og aktiverer slik den auditive sansen i tillegg til den visuelle. Likheten i ukebladens historier fra virkeligheten og reality-formatet ligger imidlertid i fortellingene som presenteres.

Fortellingene gir seg ut for å være historier fra virkeligheten, men er tydelig konstruerte for å gi et bilde av en sammenhengende virkelighet. Det konstruerte viser seg ikke bare i det sammenhengende plottet som presenteres, men også i det som kan kalles den ekstradiegetiske

---

<sup>17</sup> En mulig oversettelse av dette begrepet til norsk ville være saklige eller virkelige tv-programmer. Denne oversettelsen virker imidlertid misvisende, da det på norsk først og fremst er begrepet ”reality” som blir brukt om denne sjangeren. Dette begrepet inkorporerer imidlertid ikke nødvendigvis dokumentaren, som ofte regnes som en egen sjanger. Med reality-formatet har imidlertid skillet mellom reality-programmer og dokumentaren blitt mindre, noe som viser seg i begges hybriditet.

fortelleren, representert ved journalisten og regissøren. Denne kan være tydelig til stede, men er også til stede som en skjult redigerende instans, som blander seg med den internt fokaliserende fortelleren. Denne sammenblanding, eller overlappingen, gjør at det kan bli vanskelig å forankre fokaliseringsen.

Sammenblanding av fiksjon og virkelighet viser seg også i tv-serien *Nikolaj og Julie*, som hovedpersonen trofast følger. Dette er i utgangspunktet fiksjon, men alle kan relatere seg til historien som fortelles, påstås det i seriens pressemateriale, slik det blir referert til i romanen. Mette ironiserer over hvordan denne tv-serien utyeliggjør grensen mellom det fiktive og virkelige:

Jamen, det var simpelthen også så almindeligt og veldrejet og klichéfyldt. [...] Danmarks Radio holdt, hvad de lovede: Her er noget for os alle sammen, *om* os, de helt almindelige mennesker med helt almindelige liv. Hatten af for manuskriptforfatterne, instruktøren og skuespillerne! Mette fik dem, der går ude i gaden og har hende til bords ved middagene, ind i sit tv. Det er egentlig sjovt, det er så populært at se sin dagligdag i fjernsynet eller biografen. Alle de almindelige mennesker med almindelige problemer ind i en charmerende hverdagskomedie. (Hammann 2004:150-151).

Tendensen til at mediene blander fiksjon og virkelighet tematiseres også i referansene til nyhetssendingene i forbindelse med terrorangrepet i New York 11. september 2001 og den påfølgende Irak-krigen, hvor USA invaderte Irak. Disse to historiske hendelsene presenteres som om dette er noe alle kjenner til, og det gis ingen utførlig beskrivelse. Det interessante er hvordan Mette forholder seg til dem. Om terrorangrepet 11. september sier hun at hun først ikke kunne tro det. Det var for utrolig, som å se en film. Og tv-sendingene fra Irak-krigen sammenligner hun med reality-tv. Her er vi vitne til et paradoks: Mette opplever den i utgangspunktet fiktive dramaserien som virkelig, og den i utgangspunktet virkelige Irak-krigen opplever hun som fiksjon.

De mange selvmotsigelsene jeg har beskrevet her kan karakteriseres som et postmodernistisk trekk ved romanen. Det er allikevel tydelig at Mette greier å skille mellom fiksjon og virkelighet. For eksempel vemmes hun over at hun spiser godteri mens hun bruker tv-sendingene fra Irak-krigen som underholdning. Mettes holdning til mediene vitner også om en bevissthet rundt innholdet og medienes kapitalistiske motivasjon: "Alle dem, der ikke vil købe *Hjemmet* for å få gode ideer til påskebordet, de køber det alligevel i en anden

indpakning, så hedder det *Isabellas* eller sådan noget, og det er bare noget dyrere papir og uden trivialnoveller og glade krøblingehistorier” (s. 114).

De mange referansene til ukeblader og populærkultur kan gi assosiasjoner til chick lit-sjangeren, en sjanger som er kjent for sin inspirasjon fra damebladene og mediene generelt. I det neste avsnittet vil jeg spørre om man kan plassere *Fra smørhullet* i chick lit-sjangeren.

### 2.4.3 Chick lit?

*Fra smørhullet* kan minne om chick lit-sjangeren, ikke bare på grunn av mediereferansene, men fordi romanen handler om en enslig kvinne som skal få orden på livet sitt etter samlivsbrudd. Hammann stiller selv spørsmål ved om ikke hennes seneste romaner har trekk fra denne sjangeren:

Mine seneste bøger har ligget på kanten af *chick lit*, og 'Fra smørhullet' var en let bog, ligesom 'Se på mig' er. Det har jeg overhovedet ikke noget imod, men jeg synes selvfølgelig, jeg gør det meget bedre end traditionel *chick lit*. Jeg kan godt lede emnerne og den lette tone, men jeg vil også gerne gøre det mere begavet og proppe nogle rigtige personer ind i historierne (Andersen 2011).

På grunn av romanens dagboklignende form, kan man også få assosiasjoner til Helen Fieldings chick lit-roman *Bridget Jones's Diary* (1996). Når det gjelder chick lit-sjangeren, er det imidlertid ingen forutsetning at romanen skal være en dagbokroman. Caroline J. Smith definerer chick lit på følgende måte:

Loosely defined, chick lit, which arguably began with Fieldings text, consists of heroine-centered narratives that focus on the trials and tribulations of their individual protagonist. As it onset, the genre was narrowly defined in that the protagonist depicted in these texts were young, single, white, heterosexual, British and American women in their late twenties and early thirties, living in metropolitan areas. [...] Additionally, chick lit seeks to unite readers across genre lines, by both grounding themselves in nineteenth century, heroine-centered literature and by dialoguing with various twenty-first century consumer culture mediums, particularly women's advice manuals (Smith 2008:2).

Umiddelbart virker denne definisjonen treffende for *Fra smørhullet*, som fokuserer på en kvinnelig protagonists prøvelser. Mette er i 30-åra, er singel, en ivrig shopper og bor i København, og hun omgir seg med dameblader og minst én selvhjelpsbok.

Om Mette er en heltinne er et annet spørsmål. Ferriss og Young karakteriserer heltinnen i chick lit-sjangeren som hverdagslige kvinner, som ikke er perfekte. Allikevel får leseren en godmodig form for sympati med protagonisten. Hovedpersonen i *Fra smørhullet* er langt fra perfekt, men om man får sympati for henne kan diskuteres. Humoren i framstillingen av Mette Normal gjør riktignok at hun ikke oppleves som direkte usympatisk, men hennes mest framtrepende karaktertrekk er at hun er tiltaksløs. Hun gjør ingenting. Og dette står i motsetning til chick lit-sjangerens kvinnelige hovedpersoner. En annen beskrivelse av chick lit sier: "One generation of women writers wrote 'shit happens.' The next writes: 'yeah, it still does, but I've stuck my fingers in it'" (Vie ref. i Mazza 2006:18). Chick lit-sjangerens kvinner tar altså tak i problemene og livet sitt etter beste evne, og tematiserer mange sentrale elementer for samtidens kvinner, som identitet, forbruk og selvbilde.

*Fra smørhullet* tematiserer mange av de samme temaene, men Mettes oppgjør med sitt eget liv er i stor grad implisitt. Som romankarakter blir hun framstilt som uengasjert. Kanskje er anti-heltinne en bedre betegnelse enn heltinne. Som billedkunstner og forfatter, forankret i den eksternt fokaliserende fortelleren, impliseres det imidlertid at Mette søker å skape en sammenhengende identitet ved å skrive. Chick lit-sjangeren har blitt kritisert for ikke å behandle seriøse temaer av kulturell, politisk og sosial betydning og for å være triviell i sin reproduksjon av en populærkulturell kvinneideologi. Om ikke identitet, forbruk og selvbilde er temaer som kan relateres til kultur og politikk kan selvfølgelig diskuteres, og om chick lit underbygger eller utfordrer etablerte ideologier er en pågående polarisert debatt, som jeg ikke vil gå nærmere inn på her. *Fra smørhullet* tar opp både store og små samfunnsspørsmål, og er i stor grad en hverdagsberetning. Som jeg vil komme tilbake til i avslutningen av denne oppgaven, kan romanen imidlertid også leses som en kritikk av en senmoderne velferdsmentalitet, hvor makeligheten vinner over et dypere engasjement.

Smith trekker også fram hvordan populærkulturelle medier påvirker protagonisten i mange chick lit-romaner. Populærkulturen er ikke bare til stede i teksten: "Rather, these mediums heavily influence the protagonists of these texts, dictating to them expected feminine behaviors and ideals they should attempt to achieve" (Smith 2008:5). I *På sporet av den nye tid* trekker Ivar Frønes og Ragnhild Brusdal (2001) fram oppskriften på selvrealisering, som finnes overalt, både på tv, i dameblader og i selvhjelpsbøker:

Selvrealisering referer<sup>18</sup> både til realisering, å få noe til, og til det unike meg. Selvrealisering betyr ikke enhver suksess, men å finne frem til det som nettopp *jeg* vil gjøre, det som er i overensstemmelse med meg selv. [...] Selvrealisering har sine oppskrifter, ikoner og symboler. Den moderne individualiserte presse for aktive kvinner er illustrerende. Cosmopolitan gir oppskrifter på hvordan få det beste av det hele: seksuelliv, barn, mann, karriere og opplevelse (Frønes og Brusdal 2001:111).

Når det gjelder *Fra smørhullet*, kan man imidlertid diskutere hvorvidt hovedpersonen bruker disse tekstene på den måten Smith beskriver. Når Mette leser selvhjelpsboka *Nuets kraft* av Eckhart Tolle, sammenligner hun denne med et dameblad:

Det er det samme, som der jævnlig står om i damebladerne, når de er faldet over en bog af slagsen. ”Lad dine tanker drive som skyerne, betragt dem, se dem ændre form og sejle videre, opløses. Gør én ting ad gangen og gør ikke som Mette jævnligt gør: Læser, spiser frokost og hører radio på samme tid. Spis, når du spiser, læs, når du læser.” (Hammann 2004:233).

Selv om disse ”typiske” selvhjelpsmanualene, i form av selvhjelpsbøker og dameblader er tydelig til stede i romanen, er Mettes bruk av dem preget av halvhjertede forsøk, og en implisitt avvisning av denne typen selvhjelp. Når hun leser i *Alt for Damerne* om en fraskilt kvinne som blir oppfordret til å kjøpe en dildo for ikke å få ”enke-skjede”, blir hun litt bekymret for at skjeden hennes skal klappe sammen fordi hun ikke har noen mann i livet sitt. Hun følger derimot ikke damebladets råd. Damebladene og tv-programmene fungerer mer som substitutter for et innholdsrikt liv, enn å være maler for hvordan hovedpersonen skal oppføre seg. Mette gjør som regel det motsatte av hva damebladene sier hun skal gjøre, og det kan også se ut til at hun egentlig forakter damebladene:

Hun er også sprunget over de artikler i *Alt for Damerne*, der handler om reiser eller ”kvindelig i andre lande”. Det er kun, hvis hun er løbet fuldstændig tør for læsestof og har nogle gamle blade liggende, så går hun dem igennem igen for at finde noget ulæst, og der er altid nogle reportager fra et slumkvarter eller noget om strikhueklædte kvinder i Peru eller børn, der går ti km til skole. Og det er ikke, fordi det er fremmed og fattig, hun gider heller ikke læse om ”danske Tine”, der kaster sig ud fra en eller anden skrænt med en firkantet faldskærm, eller familien med tre små børn, der kørte genom Afrika på cykel, ”og det var virkelig ikke noget problem at ha’ Mia på otte måneder med!” Gab (Hammann 2004:187).

Smith ser chick lit-romanen som en samtidig oppdatering av den romantiske romanens konvensjonelle form, og trekker blant annet fram at Helen Fielding var inspirert av Jane

---

<sup>18</sup> Skrivefeil i teksten jeg refererer til, riktig skal være ”refererer”

Austens *Pride and Prejudice* sitt plott. Dette er et viktig poeng når det gjelder spørsmålet om hvorvidt *Fra smørhullet* kan plasseres i chick lit-sjangeren. Denne romanen har jo ikke et tradisjonelt, sammenhengende plott og kan heller ikke karakteriseres som romantisk. Mette blir singel, men hun møter ingen ny drømmemann. Hun spiser derimot godteri, ser på tv, leser blader og våkner gråtende om natten etter å ha drømt om Søren. Til forskjell fra chick lit-romanene, som kanskje kan karakteriseres som romantisk-realistiske, er *Fra smørhullet* langt i fra en romantisk roman. I likhet med chick lit-sjangerens romaner er det en ærlig og humoristisk roman, men romantikken er fraværende, med unntak av i romanens første del. I så måte kan den ses som en parodi på chick lit-sjangeren, med sin tydelige problematisering av romanens rammer.

*Fra smørhullet* har trekk av chick lit-sjangeren, men jeg vil ikke si at det er en chick lit-roman. Chick lit-trekkene, gjør imidlertid at den *kan* leses som en parodi på chick lit-romanen. Hammanns roman har imidlertid trekk fra flere sjangre enn bare chick lit, noe som underbygger dens hybriditet.

#### 2.4.4 Intertekstualitetens hybriditet

Hammanns mediereferanser har ett fellestrekk, da de presenterer sammenhengende fortellinger. I følge Hutcheon er de fleste tv-programmer en motsetning til den postmodernistiske estetikk: “Most television, in its *unproblematized* reliance on realist narrative and transparent representational conventions, is pure commodified complicity, without the critique needed to define the postmodern paradox” (Hutcheon 1989:10). På mange måter presenterer reality-tv gjenkjennelige personer og problemstillinger. Formatet påberoper seg en autenticitet med å definere seg selv som såkalt ”reality”.

Mediereferansene kan ses som en motsetning til *Fra smørhullets* fragmenterte og handlingsløse plott. Hammanns bruk av intertekstuelle mediereferanser understreker romanens metafiksjonelle trekk ved å vise til reality-sjangeren, som påberoper seg en virkelighetsstatus. *Fra smørhullet* gir seg ut for ikke å være en roman. Man kan spørre om det innebærer at den utgir seg for å være virkelig. I så fall oppstår et paradoks mellom denne romanen og reality-sjangerens virkelighetspåberopelse. *Fra smørhullet* utgir seg for ikke å være en roman, men er en roman, mens reality-formatet utgir seg for å være virkelig, men er i stor grad fiksjonalisert. Betyr dette at fiksjonen er virkeliggjort og at virkeligheten er fiksjonalisert? Kan man egentlig skille mellom fiksjon og virkelighet? Er det tradisjonelle

plottet reality-programmene presenterer mer virkelig enn det fragmenterte, handlingsløse plottet i Hammanns roman? Når dette blandes sammen, som i *Fra smørhullet* og fjernsynets reality-format, kan det vanskelig å avgjøre.

Kilborn (2003) kaller reality-formatet en hybrid mellom ulike sjangre, og slik kan man faktisk se et fellestrekk mellom reality-dokumentarene Mette ser på og *Fra smørhullet*s trekk fra ulike sjangre. Til forskjell fra nevnte mediers forankring i et klassisk plott, er imidlertid plottet i romanens hoveddel heller utradisjonelt. Som fortelleren sier, er det ikke en roman, og Mette er ikke en romanfigur. Dagbokformen og de selvbiografiske trekkene i romanens andre del underbygger denne påberopelsen av autenticitet, samtidig som de bidrar til å problematisere forholdet mellom forfatteren Mette og romankarakteren Mette. Fokaliseringsspørsmålet er imidlertid ikke tydelig i de nevnte medieproduktene på samme måte som i *Fra smørhullet*, kanskje fordi det er slik vi kjenner reality-dokumentarene i fjernsynet og historiene fra virkeligheten i ukebladene. Det er imidlertid ikke en fortellerstruktur som er konvensjonalisert i romansjangeren, selv om den klart kan knyttes til selvbiografien, som jeg har vært inne på tidligere.

Hutcheon beskriver postmodernistisk intertekstualitet som en formell manifestasjon, både av et ønske om å lukke gapet mellom fortid og nåtid og et ønske om å omskrive fortiden i en ny kontekst. Postmoderne intertekstualitet ”directly confronts the past of literature – and of historiography, for it too derives from other texts (documents). It uses and abuses those intertextual echoes, inscribing their powerful allusion and then subverting that power through irony” (1988:118). Når Hammann med sitt fragmenterte plott i *Fra smørhullet* bruker andre teksters plott som en indirekte motsetning til *Fra smørhullet*s plott, er ironien tydelig. Om målet er å omskrive fortiden, kan diskuteres, men Hammanns roman kan ses som et kritisk imperativ mot den tradisjonelle romanen.

*Fra smørhullet* kan leses som en kritikk av det pent redigerte narrative, som innebærer en innledning, en oppadstigende spenningskurve og at hovedpersonen utvikler seg i en forløsende avslutning. Dette plottet er representert både i tekster som regnes til høykulturen og lavkulturen. Mette fantaserer på et tidspunkt om å skrive en roman om noen som seg selv, som folk kan kjenne seg igjen i. Det folk kjenner seg igjen i, er derimot det tradisjonelle, veldreide, narrative, ikke det fragmenterte, handlingsløse narrative som Mette representerer. Slik kan *Fra smørhullet* leses som en parodi på de store fortellingene, både i den klassiske romanen og i tv-sendingenes dramaturgi.



De intertekstuelle referansene har flere funksjoner i romanen. De støtter opp under Mettes karakter og identitet og understreker problematiseringen av forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Mediereferansene blir på mange måter en motsetning til *Fra smørhullets* form, da disse representerer det tradisjonelle plottet. De litterære referansene knyttet til en tradisjonell fortelling kan også ses som en motsetning til romanens form, som forsterker det uromanaktige ved romanen. De fleste av romanene Mette leser kan imidlertid knyttes til de ulike sjangertrekkene i romanen, og man kan se en forbindelse mellom referansene og *Fra smørhullets* hybriditet.

## 2.5 Romanens form for form

*Fra smørhullets* uromanaktige karakter kan karakteriseres som en form for form, som er en henvisning til denne oppgavens tittel. Mette har lyst til å skrive en roman som folk kan kjenne seg igjen i. Spørsmålet man kan stille seg i den forbindelse er om hun har greid det?

Tenk, hvis man skrev en roman om sådan en som Mette. Så ville mange af dem, der læste om hendes næstekærlige holdninger, superegoisme, drømme om forandring og ekstreme dovenskab, kunne læne sig endnu mere mageligt tilbage og føle sig både genkendt og forstået. ”Gud, det er jo lige sådan jeg har det,” kunne man sige. ”Jeg føler der er så meget forkert i verden, men jeg kan simpelthen ikke overskue, hvad jeg skal gøre ved det. Er vi virkelig så mange, der har det sådan? Vi mener det så godt, men vi er magtesløse.” (Hammann 2004:186).

Dersom man ser på romanens form, vil jeg si at svaret er nei. *Fra smørhullet* er ikke det man forventer av en roman, i alle fall ikke hvis den tradisjonelle fortellingen er rammen. Det er snarere en tekst som ikke innfrir de forventningene man har til en roman, noe som kan knyttes til de ulike sjangertrekkene jeg har gjort rede for i den estetiske analysen. Gjennom sin oppbygging, fortellerstruktur og intertekstualitet problematiserer og utfordrer *Fra smørhullet* både romanens rammer og forholdet mellom fiksjon og virkelighet.

I forbindelse med utgivelsen av Hammanns siste roman, *Se på mig*, svarer hun i et intervju i den danske avisen *Politiken*, på et spørsmål om hennes tidligere romaners mangel på plott og handling:

Det interesserede mig ikke en skid. Jeg bildte mig ind, at jeg ville kunne beskrive livet, som det nu er, og i det liv har vi ikke noget overblik og ingen dramaturgisk udvikling, vi kan sidde og følge, mens vi lever. For mig var konstruktionen med en alvidende fortæller og den slags noget snyd. Det var humbug. [...] Jeg kunne godt lide

at læse bøger, der var skrevet sådan, men for mig var det en konstruktion. Det havde slet ingen forbindelse til virkeligheden, for der er ikke nogen plan for vores liv, og det var selvfølgelig det, jeg ville vise (Andersen 2011).

I følge Hammann har hun altså forsøkt å beskrive livet slik det virkelig er. Fortellerne i *Fra smørhullet* kan karakteriseres som allvitende, men de mangler overblikk. Dette impliserer en kritikk mot den tradisjonelle realistiske romanen, som presenterer en historie med både et overblikk og en dramaturgisk utvikling. *Fra smørhullet* kan vanskelig plasseres i en bestemt undersjanger, da den har trekk fra flere ulike sjangre.

Innledningsvis i denne oppgaven karakteriserte jeg *Fra smørhullet* som et formeksperiment. Formeksperimentet bærer preg av en lekenhet, som viser seg på ulike måter i romanens to deler. I ”Søren og Mette” er det særlig lesebokpreget som skiller seg ut. Å bruke en lesebok som en referanse som så tydelig viser seg i romanens språk, er både annerledes og lekende. I ”Fra smørhullet” leker Hammann med ulike sjangre. De to fortellernes overlapping kan også ses som en form for lek, nesten som et spill, dersom man skulle begi seg ut på å analysere hvem som sier hva. Hammans bruk av intertekstuelle referanser viser et vidt spekter og understreker Hammans lekende formeksperiment.

I dette kapittelet har jeg vært inne på romanens trekk fra dagboksjangeren, selvbiografien, chick lit-sjangeren, metafiksjonen og den postmodernistiske romanen. Faktisk har romanen også trekk fra kriminalromanen i forbindelse med mysteriet med de svartmalte vinduene i romanens første del, noe som framstår som en parodi. Interessant her er at dagboksjangeren og selvbiografien påberoper seg en virkelighetsstatus. Når disse sjangertrekkene blandes sammen med trekk fra chick lit oppstår en iherent motsetning mellom ”fakta” og fiksjon. Denne kan knyttes til den postmodernistiske selvmotsigende dobbelthet og lekende form. Videre problematiseres forholdet mellom fiksjon og virkelighet gjennom romanens metafiksjonelle trekk.

Det kan være fristende å karakterisere *Fra smørhullet* som en postmodernistisk roman. Dette vil imidlertid være både upresist og reduksjonistisk, da den postmodernistiske romanen blir en slags sekkebetegnelse man kan bruke på en roman det er vanskelig å plassere i en entydig undersjanger. Som jeg har argumentert for i den estetiske analysen, vil jeg heller si at *Fra smørhullet* er en hybrid roman, som har trekk fra flere ulike sjangre.

*Fra smørhullets* form og tematikk kan knyttes til Skeis beskrivelse av postmoderne litteratur som ”lekende alvor” (1995:17). Dette kan også ses som en dobbelthet eller en motsigelse. Romanens form kan karakteriseres som lekende, mens tematikken derimot kan betegnes som mer alvorlig. Innledningsvis stilte jeg spørsmål ved om Mette har greid å skrive en roman som folk kan kjenne seg igjen i. Når det gjelder tematikken, så blir svaret kanskje ja. Som jeg vil vise i den tematiske analysen, tematiserer *Fra smørhullet* en søken etter identitet, som både er forankret i en narrativ identitet og en senmoderne, flytende identitet.

### 3 Tematisk analyse

*Fra smørhullet* tematiserer forholdet mellom fiksjon og virkelighet, og nærmere bestemt forholdet mellom identitet og narrativitet. Trekkene fra dagboken og selvbiografien i romanens andre del indikerer en identitetsfortelling, og som tittelen på denne oppgaven viser til, ser jeg en sammenheng mellom romanens form og hovedpersonens form. Lilian Munk Rösing (2011) trekker fram Hammanns tendens til å framstille en tilstand etter katastrofen i romanens sine: "Hammanns hovedpersoner befinner sig på et eksistensielt post-katastrofalt nulpunkt, om det nu er, fordi de er blevet syge, deres kæreste er skredet, eller deres planer er eksploderet" (Rösing 2011).

Mette er ved at gå i stykker. Hun åpner øjnene og tvinger sig til at se det. Hun ser det i øjnene hver dag: "Jeg er ved at blive ødelagt," og så presser hun det væk igen, pakker det sammen, smider det væk, selv om det ikke kan smides væk, men sidder fast i hende som dobbeltklæbende tape (Hammann 2004:115).

Å være ødelagt kan ses i sammenheng med å være fragmentert, noe som kan ses i forbindelse med hoveddelens handlingsløse, fragmenterte plott, hvor Mettes tapte identitet viser seg. Identitetsperspektivet kan dermed speiles i begrepet narrativ identitet, som denne hybride romanen både tematiserer og problematiserer. Forfatteren Mettes billedkunst forstått som skrijving, gir et bilde av romankarakteren Mette Normals tapte identitet. Som Bauman sier: "That work of art which we want to mold out of the friable stuff of life is called identity" (2000:82). Begrepet narrativ identitet viser til en forståelse av identitet som en fortelling. Dette impliserer også en sammenheng mellom fiksjonen og det virkelige livet. Mette er omgitt av modeller for narrativ identitet, både litterært og via mediene.

Odd Are Berkaak og Ivar Frønes (2005) argumenterer i *Tegn, tekst og samfunn* for at vi lever i fortellingens tid. Både i politikk, mediene og i allmennkulturen står fortellingen sterkt. Deres første definisjon av fortelling tar utgangspunkt i ordet forløp: "En enkel definisjon av fortelling går ut på at fortellinger er forestillinger om hvordan forløp foregår" (2005:123). Denne definisjonen inkluderer alle slags fortellinger, også hverdagsfortellingene om ting vi gjør i dagliglivet, som å hente avisen eller ta en kaffekopp. Berkaak og Frønes reserverer imidlertid fortellingsbegrepet til fortellinger som har en klar dramatisk form, som gir en ny definisjon:

Fortellinger er med andre ord forestillinger om hvordan ting og hendelser er kronologisk føyd sammen. De har en gjenkjennelig struktur, slik som når kjærlighetsfortellingen nesten alltid ender med at de ikke får hverandre, før de får hverandre allikevel (Berkaak og Frønes 2005:123-124).

I fortellingens tid tenker man i fortellinger, støtter seg på dem, kommuniserer gjennom dem og tolker fortellinger med fortellinger, argumenterer Berkaak og Frønes. I *Handling, kultur og mening* relaterer Frønes (2001) fortellingen til virkeligheten ved å karakterisere virkeligheten som en begrepsgjøring av narrativ form. Hvillum (2005) karakteriserer imidlertid Hammanns forfatterskap i motsetning til den tradisjonelle fortellingen:

Hammanns ”romaner” er ikke klassiske utviklingsromaner med et forløb af sammenhengende begivenheder og en epokegørende forløsende afslutning. Sådan er hendes virkelighed ikke, og derfor er hendes fortællinger det heller ikke. Nogle vil her indvende, at vi netop har behov for litteraturen, fordi vi i (konventionelle) fortællinger finder den mening og sammenhæng som vi ikke har i vore egne liv. Sådan en idealisme finder man ikke i Hammanns desillusionerende tekster, som snarere er fragmenterede aftryk af tilfældige tanker og oplevelser hos et tilfældigt menneske på en række tilfældige tidspunkter – uden nogen større indre sammenhæng (Hvillum 2005).

Det finnes en rekke betegnelser som søker å karakterisere perioden vi lever i, for eksempel postmoderniteten, senmoderniteten, høymoderniteten, den flytende moderniteten og risikosamfunnet. Berkaak og Frønes (2005) kaller det moderne samfunn<sup>19</sup> for ”fortellingens samfunn”.

Medienes fortellinger omgir oss kontinuerlig, vi beveger oss i et hav av konstruerte fortellinger. Fortellingene myldrer rundt oss, fra reklamens små metaforiske stikk som ofte viser til en omfattende fortelling, til medienes drama fra virkeligheten, så vel som fiksjonene. I det moderne samfunn smelter fiksjonen og livet sammen, replikkene fra mediene er på gata på et øyeblikk, og omvendt (Berkaak og Frønes 2005:127).

---

<sup>19</sup> Frønes og Berkaak (2005) bruker betegnelsen ”moderne samfunn” som en motsats til det ”tradisjonelle samfunn”, og deres perspektiv minner om Baumans ((2000). De beskriver forskjellen dem i mellom både relatert til en historisk beskrivelse og som knyttet til en forestilling om hvordan det var før. Denne forestillingen består blant annet i at, i motsetning til det moderne samfunn, var det tradisjonelle samfunn i liten grad preget av forandring, var lite differensiert og kollektivistisk framfor individualistisk orientert. En annen viktig forskjell Berkaak og Frønes trekker fram, er at ”vi fra å ha levd i et epistemologisk/forståelsesmessig lukket rom nå beveget oss mot etisk og forståelsesmessig pluralisme” (2005:82). Det vil si at mange ulike forståelsesformer og moralser eksisterer side om side.

Virkeligheten som speiles i *Fra smørhullet* kan knyttes til begrepet senmodernitet<sup>20</sup>, som kjennetegnes av en radikaliserings og globalisering av grunnleggende trekk ved moderniteten (Giddens 1991). Anthony Giddens og Zygmunt Bauman er to sentrale sosiologer i forskningen på dette området. Begge har som utgangspunkt at tradisjonssamfunnet er i oppløsning og at dette påvirker individet. Den økende globaliseringen fører til større frihet for individet, og dermed større valgfrihet, da samfunnets institusjoner, autoriteter, verdier og tradisjoner er i oppløsning. Samfunnet har altså blitt mer individualisert, noe som blant annet har ført til at spørsmålet om identitet blir gjenstand for diskusjon.

I *Liquid Modernity* (2000) argumenterer Bauman for betegnelsen flytende modernitet, og knytter kapitlene i verket til det han kaller ”orthodox narratives of the human condition” (2000:8). Fortellingen er altså også en del av Baumans teori. Han deler moderniteten i to, og mener at det har skjedd en vending fra en fast modernitet til en flytende modernitet, hvor den faste modernitetens institusjoner og verdier er i oppløsning. I motsetning til den gamle, tunge, faste moderniteten, er den nye moderniteten preget av flyt og letthet, derav betegnelsen flytende modernitet. Til forskjell fra den faste moderniteten, den sosiale moderniteten, kan den flytende moderniteten karakteriseres som den individuelle moderniteten. I denne tilværelsen preget av flyktighet, stadig forandring, kaos og uorden er det opp til individet å finne sin egen identitet og sine egne svar. Også identitet er en flytende størrelse.

Også Giddens tar for seg identitet i *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age* (1991). I likhet med Bauman argumenterer han for at vi er på vei inn i en ny form for modernitet, som han kaller senmoderniteten. Denne perioden er særlig karakterisert av refleksivitet, både på institusjonelt og individuelt nivå. Giddens beskriver den senmoderne refleksiviteten på følgende måte:

The reflexivity of modernity has to be distinguished from the reflexive monitoring of action intrinsic to all human activity. Modernity’s reflexivity refers to the susceptibility of most aspects of social activity, and material relations with nature, to chronic revision in the light of new information or knowledge. Such information or knowledge is not incidental to modern institutions, but constitutive of them – a complicated phenomenon, because many possibilities of reflection about reflexivity exist in modern social condition (Giddens 1991:20).

---

<sup>20</sup> Jeg har valgt å bruke Giddens’ betegnelse ”senmodernitet” som overordnet betegnelse på denne idéhistoriske perioden. Baumans begrep ”flytende modernitet” vil bli brukt der det faller naturlig.

Til tross for at Bauman og Giddens bruker ulike betegnelser på perioden de beskriver, er begge opptatt av hvordan individets rolle har endret seg, og at dette påvirker individets identitet. I følge Bauman produserer den flytende moderniteten en flytende identitet, og i følge Giddens vil det senmoderne individets selv(identitet) være et refleksivt prosjekt.

Mettes identitet kan sammenlignes med rotet som oppstår på tallerkenen hennes når hun spiser middag. I motsetning til de andres tallerkener, som i følge Mettes observasjoner, er ryddige og pene under hele måltidet, er Mettes tallerken rotete: ”De har pæne tallerkner under hele måltidet, og når Mette opdager det, skynder hun sig at skubbe de forskjellige ting sammen i bunker på sin egen tallerken” (s. 59). Mettes tallerkenrot kan ses som en metafor for hennes identitet. Hun har ikke kontroll på tilværelsen, men forsøker å skjule det for andre, som tilsynelatende har kontroll. Tallerkerotet kan også ses som en metafor for romanens form, men også for den flytende moderniteten.

### 3.1 Narrativ identitet: Plottet og tiden

Begrepet narrativ identitet stammer fra det omfattende trebindsverk *Time and narrative* (1984-1988), nærmere bestemt det tredje bindet. I sin undersøkelse av forholdet mellom tid og narrativ, finner Ricoeur en sammenheng mellom fiksjonens fortelling og virkeligheten i dette begrepet. Fortellingen brukes ikke bare til å skape mening i vår identitet; fortellingen skaper vår identitet: “The story told tells about the action of the “who”. And the identity of this “who” therefore itself must be a narrative identity. Without the recourse to narration, the problem of personal identity would in fact be condemned to an antinomy with no solution” (Ricoeur 1988:246).

Kort oppsummert mener Ricoeur at vår personlige identitet er en narrativ identitet, da det er fortellingen om våre handlinger som er utgangspunktet for vår identitetsforståelse. Skapelsen av den personlige identiteten sammenlignes med skapelsen av en fiktiv karakter i en roman, da også den fiktive karakteren skapes av fortellingen. “According to my thesis, narrative constructs the durable properties of a character, what one would call his narrative identity, by constructing the kind of dynamic identity found in the plot which creates the character’s identity” (Ricoeur 1991:195). Fortellingen konstruerer en karakters varige egenskaper, ved å konstruere den dynamiske identiteten som finnes i plottet, som igjen konstruerer karakterens identitet.

Sentralt i Ricoeurs forståelse av narrativ identitet er plottet og tidens struktur. Han definerer plott på følgende måte:

By plot I mean the intelligible whole that governs a succession of events in any story. This provisory definition immediately shows the plot's connecting function between an event or events and the story. A story is *made out of* events to the extent that plot makes events into a story (Ricoeur 1981:167).

Ricoeur ser fortellingens plott i sammenheng med fortellingens tid. Plottet beskriver han som krysningspunktet mellom narrativitet og tid, som skaper mulighet til å skape en kronologisk fortelling, men også en fortelling som ikke er kronologisk framstilt. Fiksjonens plott medierer både permanens og forandring, som overføres til karakteren.

I følge Ricoeur kan fortellingen ses som en måte å skape mening og sammenheng på. Akkurat dette gjør også Frønes (2001) et poeng av, når han trekker fram fortellingens funksjoner. Ikke bare skaper fortellinger identitet, de legitimerer og skaper motivasjon for handlinger og danner dessuten sosiale og kulturelle kart man kan orientere seg etter. Kulturens fortellinger danner et grunnmønster som binder livsløpet sammen og gir det mening. Og fortellingens forløp i tid skaper mulighet for prediksjon og forutsigbarhet: "[...] det er ved å plassere en hendelse i en forestilling om et forløp at verden blir håndterlig for oss. Fortellingene, forestillingene om sekvenser i tid, gir hendelser og handlinger retning og mening" (Frønes 2001:89).

Frønes' forståelse av fortelling kan minne om diskurs. Han skiller imidlertid mellom begrepene, og definerer diskurs som foranderlige og dels motstridende kulturelle mønstre. Dette begrepet står i motsetning til ideologi, som indikerer noe statisk. "Den kulturelle diskurs refererer hele tiden fram og tilbake i tid. Et ord i en setning viser ikke bare til andre ord i den samme setning, men også til forståelsesrammer av fortid og framtid, til tidligere utsagn og tekster, og til forventninger om framtida" (Frønes 2001:86). Slik jeg leser Frønes, mener han at samfunnets fortellinger er preget av ulike diskurser, og at fortelling og diskurs er begreper som har mye til felles.

Frønes påpeker imidlertid at fortellinger sjelden er rendyrkede i det virkelige liv: "Hendelser og fenomen vil m.a.o. kunne tolkes i lys av flere fortellinger, og i de fleste fortellinger vil nye plott kunne dannes" (Frønes 2001:97). Dette gjør også Ricoeur et poeng av. Narrativ identitet er ikke nødvendigvis en stabil identitet. De samme hendelsene kan være utgangspunkt for



flere ulike plott: "[...] it is always possible to weave different, even opposed, plots about our lives" (Ricoeur 1988:248).

### 3.1.1 Mettes narrative identiteter

Romanens to deler speiler to ulike identiteter for hovedpersonen, fordi de er bygd opp på ulike måter. Fortellingen om Søren og Mette i romanens første del har et klassisk plott, og er alt i alt en sammenhengende historie, som tydelig er strukturert i tid. Sammenhengen viser seg også i Mettes identitet, som i stor grad er forankret i ektemannen. I denne delen er heller ikke den ekstradiegetiske fortelleren veldig synlig, i alle fall ikke den første gangen man leser romanen. Dette bidrar til at hovedpersonens identitet framstår som mer samlet enn i romanens andre del.

Før hun møtte Søren var Mette en anerkjent og prisbelønt maler, og bildene hennes henger fortsatt på velrenommerte kunstmuseer. I ekteskapet med Søren overlot hun imidlertid kunsten til ektemannen, og tok seg av hus og hjem framfor å male:

Sådan er det jo tit i parforhold, at man fordeler opgaverne, så Mette overlod kunsten til Søren og gik selv i køkkenet eller ud for at cykle. Når andre med glæde så deres mænd gå i kælderen og reparere en stol, så tog Søren ind på sit kontor og limede verden sammen på papiret. Eller satte den sammen på en ny opsigtsvækkende måde, stadig holdbar (Hammann 2004:152).

I *Fra smørhullet* kan Søren ses som representant for det faste og Mette som representant for det flytende. Søren var Mettes faste holdepunkt. Han er også den allvitende forfatteren som "limer sammen verden på kontoret". Det vil altså si at Søren skriver sammenhengende fortellinger. Han er også en leser av den tradisjonelle, klassiske romanen, som også presenterer sammenhengende fortellinger. Mette innser også sin avhengighet av Søren, som hun beskriver som et forsøk på å stå stille i en uendelig bevegelse:

Mette *er* faktisk ved at forstå det. Hun har brukt det meste af sit liv på at løbe panden mod en mur og ikke få andet end skrammer ud af det. *Alt, hvad hun har brugt af tid på at kysse og male og høre musik og tale og lytte, det har været en slags forsøg på at stå stille i en meget sprudlende og uendelig bevægelse.* Det evige liv. Hun har forsøgt at leve så evigt og inderligt tæt på en mand, hun har malet med et begær og en vilje til at nå det endelige udtryk, der var så sprængfuldt af liv, at det kunne leve i 1000 år. Men de kys og de sving med penselen var dyre. Manden forsvandt, billederne blev solgt til nogen, der havde penge, og desuden var Mette ligeglad med dem fra det øjeblik de var færdige. Tilbage har hun skrammerne, ærlig talt store benbrud og indre kvæstelser.

Sådan at stille sig op og tro, man kan ændre på menneskets vilkår og afskaffe døden. Hvor dumt. Og hvor klokt af flertallet bare at fatte det fra starten: At der ikke er noget at stille op. Man må bare tilfredsstille sine behov bedst muligt og ikke rode sig ud i for meget (Hammann 2004:126-127, min utheving).

Når Søren forlater Mette, mister hun sin identitet som hans kone. I romanens første del understrekes hennes avhengighet av ektemannen ved at han nesten alltid er nevnt først. Det er klart at dette kan ha med referansen til leseboka *Søren og Mette* og gjøre, men det er allikevel påfallende. Når navnene presenteres sammen er de formelt likestilte i og med at begge er subjekt i setningen. Allikevel får man inntrykk av at Søren er den som har makten i forholdet. Han framstilles som en aktivt handlende ektemann, mens Mette er hans passive kone som baker, vasker og steller huset. Når Mette blir intervjuet av en journalist fra damebladet *Alt for Damerne*, blir hun intervjuet fordi hun er Sørenes kone, og sier at hun følte seg ensom og ulykkelig før hun møtte Søren. Sin identitet som maler, tapte hun da hun møtte Søren, og uten Søren er hun ikke lenger Sørenes kone – hun er helt forapt.

Mettes tapte identitet kan knyttes til oppbyggingen av romanens andre del. Den fragmenterte formen representerer hennes identitet, og det handlingsløse plottet viser hennes tiltaksløshet og resignasjon. Billedkunst som skrift er talende i denne sammenhengen: ”Hun ligner Frankenstein med alle de ar og lapper, der er syet på med seilgarn og stoppenål” (s. 234). Man kan si at Mettes bilde av seg selv viser seg i romanens form. Slik videreføres de metafiktive trekkene fra romanens form i romanens tema, da identitet som en sammenhengende størrelse, representert ved fortellingen, tydelig problematiseres. Romanens andre del kan relateres til Berkaak og Frønes’ (2005) første definisjon av fortelling, som tar utgangspunkt i forløp, men uten den dramatiske komponenten. Den fragmenterte formen kan også ses som en eksplosjon av tanker og assosiasjoner, som viser seg i hovedpersonens famlende, desorienterte form.

Mettes to roller, som forfatter og romankarakter, kommer også fram i romanens andre del, først og fremst fordi det er her den ekstradiegetiske fortelleren tydelig dukker opp. Den ”virkelige” forfatteren Mette og den ”fiktive” romankarakteren Mette Normal representerer samme person, men opptrer i ulike roller. Dette er ikke bare en problematisering av forholdet mellom fiksjon og virkelighet som kan knyttes til en kritikk av selvbiografien, men også en understreking av Mettes fragmenterte identitet. At det ofte er vanskelig å skille fortellerne fra hverandre gjør at man kan stille spørsmål ved om hun i det hele tatt vet hvem hun er: Er hun

forfatteren eller romankarakteren? Fortellernes overlapping blir dermed også en overlapping mellom romanens virkelighetsunivers og fiksjonsunivers.

Det handlingsløse plottet viser seg i romanens tid. Dateringen av episodene i romanens hoveddel indikerer at tiden går, men dette vises i liten grad i plottet. Dateringen kan ses som et forsøk på å skape et forløp, men fører ikke til at fortellingen henger sammen. Plottet og tiden henger sammen, og romanens hovedperson reflekteres i disse. Tiden går, hovedpersonen eksisterer, men hun står på stedet hvil. At *Fra smørhullet* er forfatteren Mettes roman, kan ses som en utvikling, men denne utviklingen ligger implisitt og utenfor det som skjer i romanen. Romankarakteren Mette Normal utvikler seg ikke.

Som forfatter av sin egen roman, forsøker Mette å konstruere sin egen identitet ved å skape sammenheng i livet sitt. Ved å skrive i tredjeperson oppnår hun en avstand til seg selv, en avstand som kanskje er nødvendig for at hun skal greie å skape sin narrative identitet. Frønes påpeker at det å skape en identitetsfortelling innebærer å ha en distanse til seg selv:

Ved å skape en fortelling ser jeg meg selv utenfra, jeg stiller meg utenfor meg selv. Jeg objektiverer meg selv, hvilket ikke betyr at jeg ser objektivt på meg selv. I denne prosessen forvandler jeg den serie av hendelser og handlinger som danner mitt liv, til ”tekst” [...] (Frønes 2001:114).

Man kan ha distanse til seg selv og likevel tenke på seg selv i førsteperson. I *Fra smørhullet* blir imidlertid distansen understreket ved bruk av tredjepersonsfortelleren. Fortellernes overlapping gjør imidlertid at distansen dem i mellom minskes.

Frønes (2001) understreker at det strukturelle ved fortellingen er med på å skape mening, og at fortellingen kan ses som en modell for hvordan man plasserer hendelser i sammenhengende sekvenser. Romanens intertekstuelle litterære referanser viser til den samme modellen, da disse presenterer sammenhengende, tradisjonelle plott. Mettes dagbok kan ses som et forsøk på å skape sammenheng, og det er tydelig at denne modellen ligger til grunn for hennes prosjekt. Dette viser seg blant annet i gjentakelsen av hypotesen ”hvis det var en roman” og ”hvis Mette var en romanfigur”. Mette greier imidlertid ikke å skape en sammenhengende fortelling.

### 3.1.2 Modeller for narrativ identitet

*Fra smørhullets* mediereferanser kan ses som en modell for narrativ identitet, da også disse presenterer sammenhengende fortellinger. I følge Giddens gjenspeiler ikke mediene virkeligheten, men er med på å forme den. I en fragmentarisk verden har mediene fått en forenende funksjon, argumenterer Giddens. Bauman trekker på sin side fram massemedienes makt over folkets kollektive og individuelle fantasi i den flytende moderniteten.

Powerful, 'more real than reality' images on ubiquitous screens set the standards for reality and for its evaluation, as well as for the urge to make the 'lived' reality more palatable. The desired life tends to be life 'as seen on TV'. Life on screen dwarfs and strips of its charm the life lived: it is the lived life which seems unreal, and will go on looking and feeling unreal as long as it is not refashioned in its own turn into screenable images (Bauman 2000:84).

I følge Bauman skaper mediene en kunstig gjenopplivning av en romantisk oppfatning av selvet som bestående av en fast kjerne. Personlige narrativ er bare øvelser av en offentlig retorikk, som er skapt av mediene for å representere såkalte subjektive sannheter. Denne identitetsfortellingen representerer en forestilling om en autenticitet, som Bauman avviser som inautentisk: "[...] they display and stamp with public acceptability the yarn of emotive states and their expressions from which the 'thoroughly personal identities' are to be woven" (Bauman 2000:86).

Selv om medienes modellering av narrativ identitet kan ses som lite autentiske, er det allikevel liten tvil om at mediene presenterer modeller for hvordan virkeligheten skal være. Giddens trekker også fram medieunderholdning som en midlertidig flukt fra virkeligheten, da mediene tilbyr en form for tilfredsstillelse som ikke er oppnåelig under normale sosiale forhold. Medienes sammenhengende fortellinger er noe av årsaken til at medieprodukter fungerer tilfredsstillende, da medienes narrative form foreslår modeller for konstruksjonen av selvfortellingen:

They offer mixtures of contingency, reflexivity and fate. The form is what matters rather than the content; in these stories one gains a sense of reflective control over life circumstances, a feeling of a coherent narrative which is a reassuring balance to difficulties in sustaining the narrative of the self in actual social conditions (Giddens 1991:199).

Mette beskriver seg selv som fargeløs, og hun har et tydelig ønske om å bli en annen. Det å skrive en bok kan ses som et ledd i denne prosessen. Mette innrømmer at hun burde søke

profesjonell hjelp, men det kommer ikke fram om hun faktisk gjør det. Ricoeur (1991b) trekker fram fortellingens rolle i psykoanalysen, hvor analysanden bearbeider minner ved å fortelle om seg selv. Denne prosessens mål er å skape en koherent og akseptabel historie, hvor analysanden kan erkjenne sin selvkonstans. Det å skrive dagbok er et råd mange selvhjelpsbøker gir, og trekkes fram i Giddens' (1991) analyse av Jeanette Rainwaters selvhjelpsbok *Self-Therapy*. I følge Giddens trekker Rainwater fram dagboken som et redskap individet kan bruke for å lære av fortiden, og slik skape rom for videre vekst og utvikling.

I antologien *Makeover Television*, redigert av Dana Heller (2007), argumenteres det for at all reality-tv har et element av såkalt makeover, altså at man kan forandre seg og skape seg en ny identitet. Mette er tydelig inspirert av denne trenden når hun sammenligner det å skrive bok med en totalforvandling: "Det kunne være sjovt, hvis der blev skrevet en rigtig god bog om Mette. Man skulle kunne henvende sig et sted og bede om det. Ligesom man kan skrive til *Alt for Damerne* og komme med i "Find din stil" og blive lavet om" (s. 105).

Kathryn Fraser (2007) trekker fram sju faktorer som spiller inn i damebladenes såkalte makeover-spalter i artikkelen "... how bodies are changed into different bodies". Blant annet presenterer denne type spalter selvet som et problem som krever ekstern ekspertise. Implisitt i en makeover er også ideen om at en forvandling vil forbedre individets liv. Dette kan oppsummeres i et syn på selvet som noe plastisk, som kan formes. Her kan man se en klar parallell til selvhjelpslitteraturen. Ukebladenes makeover-spalter og fjernsynets make over-programmer kan ses som små narrativ, da de forteller en historie: Et individ har et ønske om å forandre seg, får eksperthjelp, og blir slik et "nytt" menneske. Det Mette ønsker seg er ikke en utseendemessig forandring, men Hun et sammenhengende og spennende liv: "Ligesådan må en forfatter kunne koge Mettes liv ind til et rent og strålende koncentrat eller sprede det med et nysgerrigt og krydrende blik på alle detaljerne. Så kunne hendes liv blive et landskab med bakker, dale, vandfald og marker, som mange mennesker gerne vil betræde" (s. 105).

Metteskriver for å finne seg selv, og for å forandre seg selv. Problemet er bare at hun, som romankarakter, ikke greier å følge rådene selvhjelpsbøkene gir. Mette klarer ikke å gjøre en ting om gangen, slik Tolle råder til i *Nuets kraft*. Hennes liv er ikke som et frodig landskap som passer inn i en sammenhengende fortelling, og Mette oppnår heller ikke å skape en sammenhengende narrativ identitet basert på det livet hun lever. Hennes liv samsvarer ikke med de narrative identitetsmodellene hun omgir seg med.

Det er tydelig at Mette er sterkt influert av mediene. For eksempel så tror hun at musikkvideoer er små dokumentarer som gir korte innblikk i en popstjernes liv. Samtidig så vet hun at det ikke er ekte: ”Hun *tror* på det, selv om hun god *ved*, det bare er en sindssyg dyr og 100% koreograferet film, og at de medvirkende mødte op med posede øjne og bruker 80% af deres tid i et fitnesscenter og på danseskole” (s. 165). Det samme gjelder tv-reklame. Mette tror på det, selv om hun vet at det ikke er ekte. Dette kan virke paradoksalt, men det er også en understreking av medienes påvirkningskraft: ”[...] Mette tror på, at den glimmerpopverden findes, for hun har set det så mange gange på tv” (s. 166).

Dersom medienes fortellinger skal fungere som modeller for identitetsforståelsen, forutsetter dette kanskje at man tror på det mediene presenterer. Til tross for at man regner mediefortellingene som troverdige, kan man likevel vite at de i stor grad er konstruerte for å skape en sammenhengende fortelling. Spørsmålet man kan stille seg er om virkeligheten består av sammenhengende fortellinger, eller om virkeligheten består av hverdagshendelser som det ikke er så viktig å plassere i tid.

## 3.2 Identitet i senmoderniteten: Mettes identitetskrise

I senmoderniteten er ikke identiteten lenger gitt i form av begrensninger som tradisjoner, familietilhørighet og klasse. Begrensningenes oppløsning fører til en større frihet for individet, en valgfrihet som gjør at man i større grad kan velge hvem man vil være. Identitet er altså noe man skaper selv, man må bli den man er, og man har selv ansvar for å skape sin egen identitet. Dette viser seg i Baumanns definisjon av det juridiske individet:

[...] being an individual *de jure* means having no one to blame for one's own misery, seeking the causes of one's own defeats nowhere except in one's own indolence and sloth, and looking for no remedies other than trying harder and harder still (Bauman 2000:38).

I følge Bauman kan identitetsspørsmålet relateres direkte til individualiseringen i den flytende moderniteten:

To put it in a nutshell, ‘individualization’ consist of transforming human ‘identity’ from a ‘given’ into a ‘task’ and charging the actors with the responsibility for performing task and for the consequences (also the side-effects) of their performance.

In other words, it consists in the establishment of a de jure autonomy (whether or not the de facto autonomy has been established as well) (Bauman 2000:31-32).

Bauman snakker først og fremst om individualisering, men impliserer også at den flytende moderniteten er preget av individuering, altså at individets juridiske rettigheter står sterkt.

Å skape en identitet innebærer en motsetning, i følge Bauman. Identiteten må være solid samtidig som den er fleksibel. En solid identitet legitimerer identiteten, mens den fleksible identiteten gjør den tilpasningsdyktig under stadig skiftende forhold. Samtidig er jakten på identitet en utopi i den flytende moderniteten. Forestillingen om identitet er på mange måter en forestilling om noe harmonisk og enhetlig, noe fast og solid, men i den flytende moderniteten blir denne forestillingen utfordret: "The search for identity is the ongoing struggle to arrest or slow down the flow, to solidify the fluid, to give form to the formless" (Bauman 2000:82). I en samfunnstilstand hvor alt flyter, blir også identiteten flytende.

Refleksivitet er et gjennomgående begrep i Giddens' beskrivelse av senmoderniteten: "In the settings of modernity, by contrast, the altered self has to be explored and constructed as part of a reflexive process of connecting personal and social change" (Giddens 1991:33). I følge Giddens er senmoderniteten preget av en utstrakt refleksivitet som smitter over på individet, og selvet blir et refleksivt prosjekt.

The 'identity' of the self, in contrast to the self as a generic phenomenon, presumes reflexive awareness. It is what the individual is conscious 'of' in the term 'self-consciousness'. Self-identity, in other words, is not something that is just given, as a result of the individual's action-system, but something that has to be routinely created and sustained in the reflexive activities of the individual (Giddens 1991:52).

I følge Giddens er altså identitet og refleksivitet uløselig knyttet sammen. Dette innebærer at selvidentitet ikke nødvendigvis kan knyttes til ett bestemt karaktertrekk eller en samling av bestemte karaktertrekk. Identitet innebærer en iboende flyktighet og instabilitet, argumenterer Bauman. Giddens mener allikevel at identiteten antar en form for kontinuitet i tid og rom, men fordi samfunnet er i kontinuerlig endring og institusjonene fragmenteres, vil skjørhet og foranderlighet være en del av selvidentiteten. Identitet kan dermed både ses som robust og skjør, og som enhetlig og fragmentert: "[...] the problem of unification concerns protecting and reconstructing the narrative of self-identity in the face of the massive intensional and extensional changes which modernity sets into being" (Giddens 1991:189).

Selvets refleksive prosjekt består altså i det å konstituere en sammenhengende selvfortelling:

The existential question of self-identity is bound up with the fragile nature of the biography which the individual 'supplies' about herself. A person's identity is not to be found in behavior, nor – important though this is – in the reactions of others, but in the capacity *to keep a particular narrative going* (Giddens 1991:54).

Om Giddens ikke knytter selvets identitetsprosjekt direkte opp mot romanens plott, slik Ricoeur gjør, kan man trekke paralleller til begrepet narrativ identitet. I følge Giddens består selvets identitetsprosjekt i å skape en sammenhengende fortelling, som i stor grad er det samme som Ricoeur beskriver ved hjelp av dette begrepet. Forskjellen er at Giddens i større grad vektlegger den kontinuerlige revideringen av den biografiske identitetsfortellingen, da denne påvirkes av at samfunnet er i kontinuerlig endring. Dessuten knytter ikke Giddens identitetsfortellingen direkte til litteraturens fortellinger, slik Ricoeur og dels Frønes gjør.

Dersom alt flyter, kan man stille spørsmål ved muligheten for å etablere den narrative selvidentiteten både Giddens og Ricoeur proklamerer. I følge Bauman er denne en utopi. Til tross for det utopiske ved etableringen av en sammenhengende identitet, understreker allikevel Bauman at dette er noe individet konstant søker i den flytende moderniteten. Mettes forsøk på å skape seg en narrativ identitet gjennom å skrive en roman, kan ses som et forsøk på å gi det formløse form. Når Mette var gift med Søren, hadde hun et fast holdepunkt. Man kan si at hennes tilværelse i større grad var preget av fasthet enn flyt. Når Mette blir alene, snus dette forholdet på hodet, og tilværelsen blir mer flytende og kaotisk. Mette sliter med all den uorden som finnes i verden, og søker å holde fast ved det som er fast og stabilt:

Mette støtter sig til alt det, der står fast. Det er da klart. Man kan jo ikke holde balancen ved noget, der falder eller flyver rundt omkring. Verden er så stor og vild, men lørdag formiddag er der Dansktoppen i den slukkede transistor ude i køkkenet, og der står stadig små poser med chokoladebudding oppe i Superbrugsen (Hammann 2004:58).

I det senmoderniteten stilles individet kontinuerlig overfor en rekke valgmuligheter, noe både Bauman og Giddens er opptatt av. I følge Giddens er valgene man tar med på å utvikle selvidentitetens narrativ. Giddens understreker imidlertid at valgfriheten varierer mellom sosiale grupper. Poenget er imidlertid at valgfriheten i det senmoderne samfunnet er vesentlig mye større enn i det førmoderne samfunnet, som hadde flere begrensninger.

For Mette blir tilværelsen uten Søren vanskelig, da denne innebærer en nærmest uendelig frihet for Mette. Hun kan gjøre hva hun vil. Dette oppleves imidlertid ikke som en frihet, men som en tvang:



Det er svært at forklare, hvilken befrielse det var for Mette at blive gift med Søren. Ud over kærligheden. Den første, den største og formentlig også den sidste store kærlighed. Men hele den verden, der flyver forbi hende nu igen, alle de talenter, hun burde udnytte, alle de oplevelser, hun burde få, alle de aviser, hun burde læse, konflikter i verden, hun skulle interessere sig for, de er hendes helt alene igen. Som før Søren kom og tog sin del af de daglige gøremål (Hammann 2004:152).

Når Mette er alene, tar imidlertid latskapen og den dårlige samvittigheten overhånd. Livsstilen hennes bærer preg av at hun velger ikke å velge. Senmodernitetens valgfrihet reflekteres i begrepet livsstil, som Giddens definerer som et mer eller mindre integrert sett av praksiser som individet omfavner. Livsstilen er ikke noe gitt, men noe individet selv skaper gjennom valgene sine. Slik gir livsstilen form til et bestemt selvidentitetsnarrativ.

Noen av episodene i *Fra smørhullets* andre del består av minner fra Mettes liv som kan minne om små fortellinger. Et eksempel er fortellingen om den gangen Mette reddet en mann fra å drukne. Hun er riktignok ikke helt sikker på om han overlevde, men hun sørget i alle fall for at han ble hentet av ambulansen. Mettes fortellinger om tidligere hendelser er krydret med hennes egne tanker og refleksjoner rundt det som har skjedd, på en måte som gjør at fortellingene ikke riktig kan karakteriseres som sammenhengende fortellinger. Mette har ikke så mye å fortelle: "Hun kan komme hjem efter fire uger i Japan og sige: - Jamen, det var spændende, men også lidt ensomt, for det er svært at komme i kontakt med folk. Jeg boede i rigtige japanske værelser, der var ingen stole" (s. 76).

I stedet for å fortelle om sine opplevelser, sparer Mette på dem, fordi hun ikke greier å viderebringe opplevelsene akkurat slik de var: "Hvis en opplevelse bare kunne trækkes ud fra en skuffe og videregives fuldstændig intakt, så ville hun hjertens gerne dele (s. 88). Dette speiles i romanens form. Mettes opplevelser er ikke sammenhengende fortellinger, men hverdagshendelser, som hun formidler slik de er, ikke som dramatiske fortellinger. Selv om Mette har et ønske om å oppleve store ting og fortelle sammenhengende fortellinger, som "Den hjemvendtes fantastiske fortælling", (s. 76) er det ikke slik Mette er og det er ikke slik hennes virkelighet er.

### 3.2.1 Velstand som forutsetning for refleksivitet

Berkaak og Frønes (2005) påpeker at utviklingen av identitetsproblematikken og refleksjonen den medfører, krever en viss velstand. I *Fra smørhullet* er velstandsnivået forholdsvis høyt, noe som reflekteres i tittelen. Mette bor i et smørhull og har stor økonomisk frihet. Pengene

fra Søren gir henne mulighet til å la være å jobbe, en mulighet Mette benytter seg av. Siden hverdagen hennes stort sett består av tv-titting, lesing av blader og shopping, har hun utvilsomt tid og rom for refleksjon. Dette viser seg også tydelig i romanens andre del, hvor Mette reflekterer over hvordan hun selv er som person og over hennes plass i verden. Mette mener selv at hun er ubetydelig i en større sammenheng:

Umiddelbart kan Mette ikke se nogen mening med madlavningen andet end at hun skal spise for ikke at dø af sult, men de, som arbejder med at bevæge hele befolkningsgrupper, må jo se en større sammenhæng. De ser hende nok mere som den lille brik i det store puslespil, end hun selv gør. Hun ser kun sig selv (=en prik) og nogle andre (=andre prikker), men ikke det billede, der kommer frem hvis man tager den stærke lup væk fra øjet og strækker avisen ud foran sig (Hammann 2004:104).

Følelsen av maktesløshet kan knyttes til følelse av fremmedgjøring, i følge Giddens. Denne følelsen av står i motsetning til følelsen av kontroll, eller beherskelse. I den forbindelse er Mettes leilighet interessant. Den er stadig gjenstand for oppussing, og hovedpersonen kjøper møbler på Ikea annenhver måned. Mette er hjemmekjær, og hjemmet hennes skal være plettfritt, rent og ryddig. I motsetning til det som finnes utenfor Mettes leilighet, kan hun kontrollere det som skjer innenfor sine fire vegger. Leilighetens svartmalte vinduer får slik en beskyttende funksjon, og terskelen mellom ute og inne kan også ses som en terskel mellom kaos og kontroll.

Bauman karakteriserer den flytende moderniteten som et forbrukersamfunn, hvor individets shopping på ulike arenaer står sentralt:

If 'shopping' means scanning the assortment of possibilities, examining, touching, feeling, handling the goods on display, comparing their costs with the contents of the wallet or the remaining credit limit on credit cards, putting some of them in the trolley and others back on the shelf – then we shop outside shops as much as inside; we shop in the street and at home, at work and at leisure, awake and in dreams. Whatever we do and whatever we name we attach to our activity is a kind of shopping, an activity shaped in the likeness of shopping (Bauman 2000:73).

Individet shopper altså hele tiden og overalt, også på det Bauman kaller "identitetenes supermarked". Mettes møbel-shopping kan ses som et forsøk på å skape fasthet i sin tilværelse. Leiligheten blir i så måte en motsetning til hovedpersonen, da den til stadighet forandres på og "blir ny". Mette derimot, forblir den samme, og skaper kontroll ved å fornye leiligheten. Hun shopper også klær og sminke, men kler seg først og fremst for å holde seg varm. Hun beskriver det å pynte seg som en overskuddshandling, og unngår det så godt hun

kan. Dette sier noe om hovedpersonens manglende energi og økte resignasjon. Hennes konsum av dame- og ukeblader og tv-programmer kan også ses som en måte å søke fasthet på. Disse tilbyr modeller for identitetsnarrativ, altså modeller for en fast identitet. Mette makter imidlertid ikke å skape det samme for seg selv.

Mettes leilighet er også forbundet med hennes dårlige samvittighet:

Du hører ikke til her,” står der jo faktisk skrevet, selv om det kun er store flader med svart maling. Det kan selv et får forstå, og så Mette, som ikke kan finne sig til rette nogen steder, og hvorfor skal hun så egentlig optage en af de bedste lejligheder i City, Amaliegade, for pokker!” (Hammann 2004:32).

Hun er heldig og er veldig klar over at hun er bedre stilt enn mange andre, noe som gir henne voldsomme samvittighetskvaler: ”Mette er ret optaget af spørgsmålet: ”Hvad kan jeg gøre for verden?” Hun må kunne komme på en god idé, der kan løse et stort problem, og hun må *handle*. Hun bryder sin hjerne med, hvad handlingen skal være” (s. 206). Handlingen må være større enn å spare på vannet, og det å donere penger til veldedige formål kan sammenlignes med avlat, mener Mette. ”Hun sidder jo bare med hænderne i skødet, mens verden er helt skæv, men hun ved ikke, hvad hun skal bruge dem til. Hvad skal hun gribe fat i?” (s. 206).

Hovedpersonen tenker mye på verdensproblemene, som for eksempel forurensning, fattigdom og barnearbeid, men er for lat til å gjøre noe med det. Hun vemmes over Vestens forbrukskultur, hvor man spiser for moro skyld og kjøper ting for moro skyld. Når moroa er over, kastes det. Heldigvis for Mette, glemmer hun fort: ”Det er ikke rart for Mette, at hun tenker over, hvor forferdelig en forbruger hun er, men det er godt, hun glemmer det så hurtig igen. Og det setter sig ingen dybe spor” (s. 71).

I romanen gjøres det stadig et poeng ut av Mettes egoisme, som i bunn og grunn er nært forbundet med den dårlige samvittigheten. At det ikke er hyggelig for henne å tenke på at hun er en forferdelig forbruker er bare ett eksempel. Mette vil heller tenke på hvordan tungen beveger seg i munnen mens hun spiser, og syns at det er både fascinerende og morsomt hvordan tungen jobber. ”Og sådan en lille ting kan Mette tænke på d. 1. december, som er international aidsdag, og børn dør af sult i Argentina” (s. 194). Det kan se ut til at romanens hovedperson ikke orker å forholde seg til verdens urettferdighet. Hun er for eksempel bekymret for at Irak-krigen kan føre til en verdenskrig, men trøster seg med at hun kan lese uddramatiske innenriksnyheter i *Radioavisen*. Man kan si at makeligheten vinner over Mettes

gode vilje. Det lettvinne, behagelige og overfladiske er det hun fortrekker framfor det vanskelige og kompliserte.

Til tross for at Mette er lat, til tross for at hun kaller det avlat, og til tross for at hun egentlig syns at det er ganske dyrt, får hun et fadderbarn fra Burkina Faso, en gutt som heter Sambo. Kontrasten mellom Mettes og fadderbarnets verden er stor, noe som viser seg i instruksjonen Mette mottar når det gjelder korrespondansen dem i mellom: ”Hun skal skrive ganske kort om sit liv her og huske, at Sambo ikke har vandhane og elektrisk lys, biler, nyheter, bøger og skoleplikt, kommunal børnetandpleje, fritidshjem, børne-tv osv.” (s. 217). Kontrasten bidrar til å understreke Mettes velstand og bortskjemte vesen.

Mette synes for eksempel at det er fælt at sponsorbarnet hennes heter Sambo, et navn som for henne er befestet med negative assosiasjoner. For Mette er det like fælt å si ”Sambo” som ”neger”: ”Hun føler seg som en endnu større, federe, hvid velhaver end hvis han havde heddet noget andet” (s. 216). Dessuten angret hun på at hun ikke valgte ei jente i stedet for en gutt, da jentene tross alt har det vanskeligere enn guttene.

Giddens relaterer følelser i form av skam og skyld til selvidentiteten. Skam kan relateres direkte til selvidentitet, da denne følelsen bærer i en angst om hvorvidt individet greier å opprettholde en koherent biografi. Skam er altså en følelse av personlig utilstrekkelighet, som kan forstås i relasjon til selvets integritet. Skyldfølelse har opprinnelse i individets forseelser, og bør derfor skilles fra skam. I følge Giddens er imidlertid skyldfølelse utgangspunkt for senere skamfølelse, men heller enn å true selvets integritet, påvirker skyldfølelsen atferd og kognisjon.

I Mettes refleksjoner er den dårlige samvittigheten, eller skyldfølelsen, framtrædende. Mette har dårlig samvittighet for det aller meste. At hun gjør så lite, at hun shopper, at hun spiser, at hun ser for mye tv og leser for mange blader, at hun er så heldig å være født i et rikt land og så videre i det uendelige. Denne følelsen av skam kan bunne i en manglende selvtilitt, i følge Giddens.

### **3.2.2 Senmoderne skjebnesvangre øyeblikk**

Senmodernitetens valgfrihet medfører imidlertid både tvil og risiko. Radikal tvil er et aspekt av dagliglivet, om ikke annet som et bakgrunnsfenomen. Dette betyr ikke at det senmoderne

samfunnet innebærer større usikkerhet enn det førmoderne samfunnet, men at det å tvile og vurdere risiko er et karaktertrekk ved det senmoderne samfunnet. Den uforutsigbare framtiden inneholder altså både muligheter og risiko, og potensielt det Giddens karakteriserer som skjebnesvangre øyeblikk: "Fateful moments are times when events come together in such a way that an individual stands, as it were, at a crossroads in his existence; or where a person learns of information with fateful consequences" (Giddens 1991:113). Et eksempel på et slikt skjebnesvangert øyeblikk kan være en skilsmisse.

Mettes livsstil i ekteskapet med Søren gav rom for en bestemt identitetsfortelling, nemlig fortellingen om Mette som Søren's lykkelige kone. Berkaak og Frønes (2005) påpeker at det å være i stabile livsstilssituasjoner gjør at selvidentiteten blir mer stabil, ved at man holder seg innenfor selvbekreftende diskurser. Når Søren forlater Mette, forsvinner hennes stabile livsstil, og hennes identitet blir ustabil. I følge Giddens forstyrrer skjebnesvangre øyeblikk individets etablerte rutiner og truer den beskyttende kokongen som beskytter individets ontologiske sikkerhet. Dermed trues også individets selvidentitet. I slike krisesituasjoner blir eksistensielle spørsmål om tid, rom, kontinuitet og identitet særlig framtrede. Det eksistensielle spørsmålet om selvidentitet er alltid nærværende, argumenterer Giddens, men spørsmålet aktualiseres av overgangsfaser, som innebærer at individets selvidentitetsnarrativ brått endres. I så fall kan man snakke om en identitetskrise.

Som barn hadde Mette, bokstavelig talt, hard hud både på hendene og føttene. Nå har hendene hennes blitt sarte og bløte, og tåler ikke noe som helst. Det samme er tilfellet for Mette som person. Livsstilen hennes er i stor grad preget av den dårlige erfaringen hun hadde med Søren:

Godt hun lige blev mindet om, hvor farligt livet er. Hun var faktisk i så godt humør, at hun måske kunne have forelsket sig i en mand igen, men det er i hvert fald udelukket nu. Hun vil ikke opleve det mareridt, det er at blive skilt igen. Mette er faktisk ved at være klar til at undvære alt det dejlige i at have en mand, man kan for pokker ikke undgå at lære af sine erfaringer. Enhver lykke koster mindst det dobbelte i smerte bagefter. At være gift med Søren kostede seks år bagefter. Mette er ligeglad med, at hun kunne være et godt eksempel i en psykologibog. Bogen synes helt klart, det er forkert og spild af liv at blive så bange, og at det er noget der bør helbredes. Men Mette er ligeglad. Hun vil gerne være ensom i resten af sit liv, hvis hun dermed kan undgå at blive forladt. Hun vil ikke helbredes. Hun vil bare have, det holder op med at gøre ondt. Hun vil ikke finde "nye sider i sig selv" eller "udvikle sig" og "turde kærligheden". Man skal ikke knytte sig meget til levende mennesker, hvis man ikke kan holde til, at de river sig løs og forsvinder. Så det lader Mette være med" (Hammann 2004:227).

Berkaak og Frønes (2005) karakteriserer risiko som en strukturegenskap ved samfunnet, og knytter risiko til refleksjon: "Når vi selv skal velge hva vi skal bli, hvem vi skal bo sammen med, og hvordan vi skal leve, krever det refleksjon" (2005:86-87). Mettes refleksjoner tar i stor grad utgangspunkt i den dårlige erfaringen ekteskapet med Søren medførte, og står i så måte i veien for at Mette skal komme seg videre med livet sitt. Mette utvikler seg ikke, fordi hun er redd for forandring, kan man kanskje si.

I følge Giddens etablerer alle individer et rammeverk av ontologisk sikkerhet, basert på hverdagslige rutiner, som blir en del av livsstilen. Hverdagsrutinene er en måte å håndtere senmodernitetens usikkerhet på, og kan ses i relasjon til begrepet beskyttende kokong: "The protective cocoon is essentially a sense of 'unreality' rather than a firm conviction of security: it is a bracketing, on the level of practice, of possible events which would threaten the bodily or psychological integrity of the agent" (Giddens 1991:40). Den beskyttende kokongen er i stor grad avhengig av at hverdagsrutinene er forholdsvis koherente, da disse henger sammen med selvets refleksive prosjekt. Men nettopp fordi hverdagsrutinene er nært knyttet til selvidentitetens mobile karakter, må de imidlertid være refleksivt åpne for forandring.

Man kan si at Mette forsøker å skape seg en stabil livsstil ved ikke å forholde seg til andre, ved å isolere seg bak leilighetens beskyttende vegger. De svartmalte vinduene forsterker leilighetens beskyttende funksjon mot kaoset som befinner seg utenfor. Man kan si at hennes beskyttende kokong revner når Søren forlater henne. Giddens trekker også fram samlivsbruddet som et eksempel på et skjebnesvangert øyeblikk og en eksistensiell krise. Om leiligheten og dens vinduer beskytter mot kaoset utenfor, beskytter ikke de mot Mettes innvendige kaos. Fra å ha en sikker og stabil livsstil, står hun nå helt alene. Hun etablerer en ny beskyttende kokong i form av faste rutiner som minimerer risikoen for uforutsigbarhet:

Og Mette tætnet sin hule. Hendes værn mod flere ulykker hedder ro, regelmæssighed og renlighed. Faste sengetider, faste spisetider, vend om, hvis en mand giver dig hjertebanken, skynd dig at rense penselen i det øyeblik, du tror, du dør, hvis lærredet brænder. Gå hellere hjem, mens festen er god (Hammann 2004:127).

Hovedpersonen forsøker å minimere all risiko som innebærer at hun kan bli såret igjen, noe hennes livsstil bærer preg av. Ved å oppholde seg bak leilighetens beskyttende vegger, og ikke minst de beskyttende svartmalte vinduene, i selskap med fjernsynet og blader, minskes sjansen for at hun skal bli såret. Shopping, både av matvarer, klær og Eva Trio-kasseroller, unnagjør hun på egenhånd. Mette har riktignok kontakt med andre, for eksempel Sørine, en

eldre dame, og venninnene Nanna og Anne Grethe, men hvor utbredt kontakten er kommer ikke fram i romanen, da disse bare nevnes i noen få av romanens episoder.

Giddens presenterer senmodernitetens valgmuligheter som en form for valgstvang. Alle må ta valg: "Modernity confronts the individual with a complex diversity of choices and, because it is non-fundamental, at the same time offers little help as to which options should be selected" (Giddens 1991:80). Når Mette velger å leve slik hun gjør, kan det se ut som om hun forsøker å slippe unna den senmoderne valgfriheten. Dette gjør at man kan stille spørsmål ved om hovedpersonen er refleksivt åpen for forandring. Hun reflekterer over store og små spørsmål, men refleksjonen resulterer heller i fortvilelse og avmakt enn i faktisk utvikling:

Mette kan ikke klare al den mangfoldighet. Der er for mange kontinenter med for mange stater og sprog. Der er for mange individer og for mange grupper. For mange religioner og måder at styre staten og familien på. For mange meninger, der er jo ikke noget der er rigtigt, altså helt rigtigt, slut på diskussionen! [...] Hun vil vare have et svar og videre til det næste. [...] Så det forfærdelige rod starter allerede inde i hende selv, blot hun reflekterer det mindste over "verden". Og når hun så åbner øjnene og begiver sig ud i den, ramler det da helt sammen. Et fuldstændig kolossalt, uopryddeligt rod (Hammann 2004:61).

Mettes livsplan synes å være å opprettholde den livsstilen hun har skapt for å unngå å bli såret igjen. Slik kan man si at hun forsøker å skape forutsigbarhet, eller at hun forsøker å gjøre det flytende fast. En annen måte å si det på er at hun velger det trygge og forutsigbare framfor det uttrykke og uforutsigbare.

Hovedpersonens forhold til mat er preget av det samme: "Det skal bare glide ned med velbehag. Ikke yde modstand" (s. 69). Alt Mette spiser, skal helst inneholde sukker, og som barn lovte hun seg selv å spise godteri daglig når hun ble voksen. Dette løftet har hun holdt.

Hun spiser slik, meget slik. Og hun mister appetitten til de rigtige måltider og bliver alt for hurtigt sulten igen og føler sig egentlig lidt narkomanagtig, når hun savner et sus ved sin rugbrøds- eller smider en god portion pasta m. fisk og grønt i skraldespanden, fordi hun ikke rigtig orker, har lyst eller hvad det nu er, der er galt med alt andet end det, der er sødt, blødt, kvalmende... (Hammann 2004:68).

Konsekvensen av at Mette velger å spise godteri, som glir lett ned uten motstand, er at hun blir kvalm. Og kvalmen kan også relateres til resten av livet hennes. Hun blir dårlig av å tenke på kaoset verden består av. Ukebladene, damebladene og reality-programmene i fjernsynet glir, i likhet med godteriet, lett ned. Det overfladiske som ikke krever et større engasjement og

anstrengelse har stor plass i Mettes liv, og hun kan selv karakteriseres som overfladisk. Hun sammenligner det å se dokumentarer og fiksjon på fjernsynet med en orgasme. Når hun ser på dem kan hun gråte uten at det er hennes eget liv som er ødelagt. Slik får hun løst opp egne spenninger og undertrykt gråt, før hun tar seg en tur på kjøkkenet for å hente mer godteri. Alt godteriet kan ses som en form for trøstespising, men tilsynelatende hjelper det ikke. Mette er stadig kvalm.

Hovedpersonens valg preges også av latskap. Det er mye hun har lyst til å gjøre, som blant annet innebærer samvær med andre mennesker, men hun velger å holde seg hjemme i stedet:

Mette vil egentlig helst passe sig selv. Se nogle venner en gang imellem. Spise god mad. Og måske tegne lidt. Med hun vil også gerne være ved at dø af grin og have overraskende diskussioner, lege på stranden, spille Risk om natten, gå til seriøse maskeballer, hvor alle har gjort sig umage med kostumerne (Hammann 2004:243).

Hvorfor gjør ikke Mette alle disse tingene, når hun har lyst til å gjøre dem? For det første er det lettere å la være, og forbli i sofaen. Hun er tiltaksløs, noe det også gjøres et poeng ut av: ”Mette er jo kun 36 år. Hun trenger bare til et spark i røven, ud af den sofa, tag dig sammen, menneske! [...] Det er aldrig til at vide, hvornår Mettes sløvhed er dovenskab og hvornår den er råddenskab” (s. 210). For det andre innebærer det å gjøre noe at hun må forholde seg til andre mennesker og slik risikerer å bli såret igjen. Hovedpersonen syns at det er vanskelig å forholde seg til andre. Når hun møter opp i en julegløgg-resepsjon i et stort galleri, gjør hun det først og fremst av pliktfølelse. Opplevelsen ender med skamfølelse for Mette, som gremmes over at de andre tror at hun er som dem, når hun egentlig er uengasjert og uinteressert. Hennes sosiale usikkerhet og savn etter klare ferdselsregler i sosial omgang med andre gjør at hun føler seg underlegen. Faktisk kunne hun ønske at det var like klare regler i omgang med andre mennesker som det er i biltrafikken. Man kan si at Mettes hverdagsrutiner og livsstil kan ses som en måte å takle risiko og usikkerhet på.

I forbindelse med sosiale relasjoner, er Giddens definisjon av det han kaller det rene forholdet relevant: “[The pure relationship is] a social relation which is internally referential, that is, depends fundamentally on satisfaction or rewards generic to that relation itself” (Giddens 1991:244). Poenget er at forhold, i form av kjærlighets- og vennsksapsrelasjoner, ikke lenger er bundet i eksterne forhold, som for eksempel økonomi. Det rene forholdet eksisterer for forholdets skyld, derav er det ”rent”, men også sårbart for brudd. Terapiens ekspansjon i



senmoderniteten kan knyttes både til framveksten av både det rene forholdet og selvets refleksive prosjekt:

The backdrop here is the existential terrain of late modern life. In a post-traditional universe, reflexively organized, permeated by abstract systems, and in which the recording of time and space realigns the local with the global, the self undergoes massive change. Therapy, including self-therapy, both express that change and provides programmes of realizing it in the form of self-actualisation (Giddens 1991:80).

Giddens trekker fram den voldsomme framveksten av ulike selvhjelpsbøker som et eksempel på hvordan selvterapien penetrerer det senmoderne samfunnet. Mette leser en selvhjelpsbok, men også damebladene er fulle av råd og tips om hvordan man skal bli et bedre menneske. Både selvhjelpsboka og damebladene kan knyttes til Mettes identitetskrise, da disse kan knyttes til de eksistensielle spørsmålene som oppstår når Mette blir forlatt av ektemannen.

### 3.2.3 Strategisk livsplanlegging og døden

Strategisk livsplanlegging er et annet begrep Giddens knytter til selvidentitet: "Life plans are the substantial content of the reflexively organized trajectory of the self. Life-planning is a means of preparing a course of future actions mobilized in terms of the self's biography" (Giddens 1991:85). Hovedpersonen i *Fra smørhullet* framstår som om hun ikke har en livsplan, bortsett fra å unngå at noen sårer henne, og hun sliter med å finne mening i livet:

Mette vil gerne tro, der er en mening med det hele. En forklaring, men der er ikke anden forklaring, end at vi lige så godt kan nyde livet, mens vi har det. [...] Hvis man synes det er meningsløst at bruge sit liv til at leve i, når man alligevel skal dø til sidst, "så bør man faktisk søge professionel hjælp" (Hammann 2004:125).

Mette tilhører den siste kategorien. Meningsløsheten hun opplever kan klart knyttes til identitetskrisen hennes, og dermed til smørhulltilværelsen hennes. At den siste delen av sitatet over står i anførselstegn, tyder på at dette er noe hovedpersonen har lest et sted, og man kan tenke seg at dette er et tips fra et av damebladene.

I følge Giddens er livsplanlegging en utfordring i senmoderniteten, noe som henger sammen med det foranderlige ved samfunnet som reflekteres i selvets refleksive identitet. Man kan aldri forutsi hva framtiden vil bringe:

The 'openness' of things to come expresses the malleability of the social world and the capacity of human beings to shape the physical settings of our existence. While the future is recognized to be intrinsically unknowable, and as it is increasingly severed from the past, that future becomes a new terrain – a territory of counterfactual possibility (Giddens 1991:111).

Man kan imidlertid være sikker på at alle mennesker vil dø en gang, påpeker Giddens. Døden kan ses som et nullpunkt, noe som ikke kan kontrolleres, da man ikke kan velge å leve evig.

Mettes refleksjoner rundt døden er mange, og hennes forhold til den er preget av ambivalens. Hun undersøkes jevnlig på sykehus, da det er noe galt med henne. Men akkurat hva som er galt, er det ingen som greier å finne ut av. Mette er redd for å dø, en angst hun har levd med hele livet, som kommer og går med jevne mellomrom, avhengig av humøret. I det ene øyeblikket kan hun være glad, men plutselig lammes hun av dødsangst: "Men ret hurtig slår trommer og uhyggelige orgler over i dommedagsbulderet, vekker henne om natten, hun er vågen i flere timer, sidder på kanten af sengen med døden overalt neden under sig" (s. 94).

Mettes dødsangst framstår på sett og vis som paradoks, da hun ikke har så mye å leve for. Hun er helt alene, kommer ikke over Søren og lever et forholdsvis tomt liv: "Hun vil heller ikke dø, ikke under nogen omstændigheder, men hun kan ikke sige hvorfor" (s. 77). En bokelsker lever for å lese, men Mette Normal lever verken for bøker, musikk eller billedkunst, selv om hun kunne ønske at hun gjorde det. Og til tross for at hun ikke har noe å leve for, er hun livredd for å dø.

Til tross for hovedpersonens dødsangst, presenteres imidlertid døden også som en befrielse, som i dette eksempelet:

Se, det er sådan drømme skal være: Når de er allermest onde, holder de op igen, fordi man vågner. Så kommer virkeligheden tilbage. Det gør den altid. Indtil man dør. Så ved man ikke, hvad der sker. Der er forskellige muligheder, og en slags liv efter døden er den værst tænkelige (Hammann 2004:54).

Når Mette dør, slipper hun å forholde seg til den vanskelige virkeligheten, med mindre livet fortsetter etter døden. Dette alternativet framstår som verre enn det å dø. Romanens siste setning dreier seg også om døden, og også her kan man diskutere om det er døden eller frelsen det er snakk om.

Man kan si at Mette forsøker å konstruere en sammenhengende selvfortelling, men at hun ikke greier det. Fortellingen om identitetsprosjektet hennes er en fragmentert fortelling.

Giddens opererer også med et annet begrep i forbindelse med selvidentitet, nemlig fragmentert selvidentitet. Dette setter han i forbindelse med det ontologisk usikre menneske, og med referanse til psykiateren Ronald David Laing, listes det opp en rekke kjennetegn ved det ontologisk usikre mennesket, som er beskrivende for Mette: For det første mangler det ontologisk usikre menneske en konstant følelse av biografisk kontinuitet, og opplever en diskontinuitet i temporal opplevelse. Tiden oppleves som en serie momenter, som skaper angst og forhindrer skapelsen av et kontinuerlig narrativ. For det andre blir personen besatt av all mulig risiko i tilværelsen i et eksternt miljø fullt av forandringer, og paralysert når det gjelder praktisk handling. Det siste kjennetegnet viser seg i en manglende selvillit til egen selvidentitet.

Der skal helst ikke ske noget uventet, for så bliver Mette køresyg og får kvalme. Livet skal køre roligt af sted, bløde sving og langsomme opbremsninger. Der er ingen, der må skælde hende rigtig meget ud, og endnu vigtigere er et, at hun selv er rolig, helt rolig. Ikke blive gal, edderspændt rasende med lyst til at dræbe og forsvare sig i den store amerikanske retssale med direkte tv-transmission. Ingen dødsfald i familie eller omgangskreds, heller ikke en nabo eller en ældre maler, hun har beundret. Ingen psykiatriske sygdomme eller trafikuheld, for så bliver det, Mette begynder at ryste og kaste op og bliver så bogstavelig talt afmægtig og ikke kan løfte sine ben og knytte sine hænder.

Rolig, rolig. Hun kører med airbag og seler og livrem. Hun har ørepropper i ørerne og nougatfarvede glas i solbrillerne. Hun har planlagt sin dag med luft i alle ender, så hun ikke pludselig skal løbe efter toget. Det er meget vigtigt, at hun ikke bliver for udmattet eller glemmer at spise frokost (Hammann 2004:132).

Giddens beskrivelse av det ontologisk usikre mennesket er treffende for romanens framstilling av Mettes selvidentitet. Mange av begrepene Giddens opererer med kan relateres til Mettes identitetsprosjekt, men å skape en sammenhengende selvfortelling, slik Giddens proklamerer, greier hun ikke. Mettes identitetsfortelling er heller preget av at alt flyter og at hun ikke har kontroll. Når Mette flyter i smørhullet, flyter hun også i den flytende moderniteten. I så måte kan man karakterisere Mettes identitet som en flytende identitet.

Bauman har blitt kritisert for å overdrive i sin karakteristikk av det senmoderne samfunnet. Kritikken dreier seg i stor grad om at selv om samfunnet kan karakteriseres som mer flytende enn før, så er både identitet og forbruk fortsatt en del av sosiale relasjoner (Nilsen 2007). Identitet og forbruk kan altså ikke ses isolert fra den større sammenhengen de inngår i. Det vil dermed si at samfunnet er fastere enn det Bauman indikerer. Baumans analyse av samfunnet kan leses både som en karakteristikk av en flytende modernitet som er nåværende, men også

som noe framtidig, noe han flere ganger gjør eksplisitt. Til tross for kritikken, kan man vanskelig si at Bauman ikke har et poeng i at samfunnet i større grad enn tidligere er preget av flyt i motsetning til fasthet.

Sett i forhold til romankarakteren Mette Normal, er imidlertid Baumans bruk av begrepet flyt treffende, kanskje særlig fordi hennes sosiale relasjoner er nærmest fraværende. Her bør man imidlertid ha i mente at dette er en roman, og selv om romanen problematiserer forholdet mellom fiksjon og virkelighet, er den likevel en fiksjon. Allikevel gir romanen et bilde av et senmoderne individ i den flytende moderniteten.

### 3.3 Mettes form for form: Mette Normal

I *Fra smørhullet* gjentas det opp til flere ganger at Mette ikke er en romanfigur. Tvert i mot, så er Mette, i hvert fall i følge seg selv, helt normal: ”Mette kan man høyst kalde Mette Normal, og det er der ikke engang et sjøvt bogstavrim i. Det er ikke umiddelbart til at finne noget spesielt ved hende. [...] Mette er bare normal, og alt, hvad hun kommer i berøring med, bliver på en måde smittet” (s. 174). Mette Normal gjør helt dagligdagse ting, reflekterer over dagligdagse ting og lever i det hele tatt et lite dramatisk liv:

Men mennesket vil ikke særlig tit sit eget bedste. Mette skal i hvert fald tvinge sig selv til det, selv om hun ved, hvor dejligt det er i de 30 minutter og med en god varme resten af dagen. Hun vil hellere få bund i en brevbunke, nej, hun skal simpelthen ha’ pakket den gave ind, selv om ferniseringen først er om 28 timer, ”jeg kan intet foretage mig, før opvasken er væk!” Køkkengulvet skal vaskes hver dag, der er Anthon Bergs Blommer i Madeira på tilbud i Brugsen til 19,95, halv pris, de bliver sikkert revet væk, og så ringer telefonen, og selv om hun kan se på nummerviseren, at det ikke er noget vigtigt (hun kender ikke nummeret), så lader hun sig afbryde for at tage den. Det er bare boghandleren om, at bogen, hun har bestilt, er kommet, det kunne hun jo lige så godt have hørt på telefonsvareren om en halv time. Den bog løber ikke nogen steder. Hun skal ”bare lige”... Bare lige ned i Magasin, bare lige ringe til en veninde, bare lige rydde op i skuffen med billeder og negativer (Hammann 2004:181).

Mette Normal er jo ikke en virkelig person, men en romankarakter, og hennes karakteristikk av seg selv som ”normal” er interessant med tanke på romanens tematisering av narrativ identitet. Dersom det er en sammenheng mellom romanens form og Mettes form, er det handlingsløse, fragmentariske plottet et uttrykk for en normaltilstand. Denne normaltilstanden står på mange måter i motsetning til det Ricoeur karakteriserer som narrativ identitet, da han

forutsetter et sammenhengende plott forankret i en tidmessig utvikling. Allikevel kan man si at Mettes identitet er narrativ, da hennes identitet som Mette Normal speiles i romanens form.

Mettes virkelighet består av fragmenter av opplevelser, minner og tanker, som flyter over i hverandre uten at hun greier å knytte dem sammen i en sammenhengende fortelling. Mette har ikke noe overblikk over sitt eget liv og det kan ses som utgangspunktet for hennes form. Dette gjør det vanskelig å skape en sammenhengende fortelling. Mettes narrative identitet, som fragmentarisk og handlingsløs, kan forankres i Baumans beskrivelse av den flytende moderniteten. Når alt flyter, er både selvidentitet og narrativ identitet en utopi. Slik blir Mettes form for form og romanens form uttrykk for en form for flyt. Dette innebærer også en kritikk av identitet som en sammenhengende fortelling og dermed en videre tematisering av forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Mettes narrative identitet er uttrykk for en senmoderne eller flytende identitet, en identitet som ikke har et plott som er forankret i tid. Om dette innebærer en avvisning av en narrativ identitet i Ricoeurs forstand er imidlertid ikke gitt, da det er tydelig at det er dette hovedpersonen søker. Romanen er allikevel en tydelig markering av at overblikket i en sammenhengende fortelling forutsetter en fiksjonisering av virkeligheten. Mettes hverdag, som i utgangspunktet er fiktiv, men som speiler en gjenkjennelig virkelighet, er beskrevet som den er, uten overblikk og sammenheng.

Man kan imidlertid stille spørsmål ved hovedpersonens troverdighet. I den estetiske analysen påpekte jeg at fortellerne er upålitelige. Den eksternt fokaliserende fortelleren, forfatteren Mette iscenesetter romankarakteren Mette. Utenfra-blikket den eksternt fokaliserende fortelleren representerer, er klart kritisk til Mette og hennes livsstil. Romanens andre del har også mange ellipser, og hva som foregår i Mettes tilværelse mellom hver episode, får vi ikke kjennskap til. De mange ellipsene understreker fortellernes upålitelighet. Jeg vil stille spørsmål ved at en anerkjent kunstmaler, hvis bilder henger på anerkjente kunstmuseer allerede når Mette er i tyveårene, gir opp kunsten og blir hjemmeværende husmor når hun treffer en mann. Det kan også virke merkelig at hun ikke tar opp igjen malingen når hun blir alene, da hun beskriver det å male som en måte å få uttrykk for følelsene sine på. Jeg har imidlertid tolket det dit hen at Mette begynner med en annen form for billedkunst, nemlig skrijving. Sett i sammenheng med kritikken av Bauman, kan romankarakteren Mette Normal i stor grad beskrives som en språklig konstruksjon, da hun blir en rollemodell for den flytende moderniteten.

## 4 Avslutning

Innledningsvis spurte jeg på hvilke måter *Fra smørhullets* form problematiser forholdet mellom fiksjon og virkelighet, og hvordan hovedpersonens narrativ identitet forankres i denne problematiseringen. I denne oppgaven har jeg søkt å vise hvordan Kirsten Hammanns *Fra smørhullets* form speiler romanens tema. I den estetiske analysen viste jeg hvordan romanens trekk fra ulike undersjangre kan knyttes til rammebrudd, både knyttet til sjangrene jeg har trukket fram og sett i forhold til en tradisjonell roman, og hvordan den slik problematiserer forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Avslutningsvis konkluderte jeg med at *Fra smørhullet* vanskelig kan plasseres i én bestemt undersjanger, men heller kan karakteriseres som en hybrid roman.

I den tematiske analysen forsøkte jeg å vise hvordan romanens tematisering av narrativ identitet viser seg i dens form, og hvordan denne tematikken innebærer en videre problematisering av forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Teoretikerne jeg har brukt i dette kapittelet, argumenterer for en sammenhengende identitet hvor den sammenhengende fortellingen er modellen. Mettes identitet speiles imidlertid i romanens hybride form, hvis mangel på sammenheng viser seg i trekkene fra ulike sjangre og det fragmenterte plottet. Dette kan knyttes til teorier om senmoderniteten, da Mettes identitetsprosjekt kan karakteriseres som en senmoderne problemstilling. Mettes narrative identitet kan beskrives som en flytende identitet, og i hennes tilværelse er den narrative identiteten slik Ricoeur beskriver den, en utopi.

Hammanns *Fra smørhullet* kan karakteriseres som et formeksperiment, knyttet både til romanens form og hovedpersonens form. Dersom Mette er Mette Normal, innebærer det å være normal å ha en flytende narrativ identitet. Dette impliserer en kritikk mot forestillingen om sammenhengen mellom fortellingen og identiteten. Dersom Mette er normal, innebærer dette imidlertid også at hun er representativ for en nordisk måte å være på, som ikke akkurat blir framstilt som veldig sympatisk. Mette er politisk korrekt, og mener for eksempel at alle er like mye verdt, uavhengig av trosretning og hudfarge. Når hun reiser til utlandet blir hun imidlertid alltid overrasket over at ”de er ”ligesom os” (s. 96), og når hun ser en mørkhudet person må hun feie bort en summende fornemmelse av at vedkommende ikke er like bra som henne eller er farlig. Mettes politiske korrekthet munner ut i en dobbeltmoral. Sett i forbindelse med hennes evige dårlige samvittighet, kan man si at Mettes engasjement for

verdensproblemene bare er reelt så lenge det ikke krever at hun beveger seg ut av sin makelige tilværelse.

Den kritiske undertonen er også framtrædende i *En dråbe i havet*, hvor hovedpersonen er nesten like makelig anlagt som i *Fra smørhullet*. Mette Mæt har lyst til å gjøre noe for u-landene. En av hennes første ideer er å gi ut en bok som inneholder en giro til et godt formål, slik at kjøperne av boka kan donere penger hvis de vil. Når hun endelig bestemmer seg for at hun vil skrive en bok om u-landene, vil hun ikke dra fra sin deilige familietilværelse i København til et u-land for å samle inn stoff til boka si. I stedet kontakter hun en hjelpeorganisasjon for å få informasjon og setter seg ned for å skrive på et hotellrom. Selv om Mette Mæt er mer engasjert enn Mette Normal, foretrekker hun at konsekvensene med å engasjere seg er så små som mulig.

Jeg har karakterisert Mettes identitet som en flytende identitet, og Baumans beskrivelse av den flytende moderniteten er klart kritisk vinklet, da den kan kalles en dystopi. Den flytende moderniteten representerer en vedvarende utrygghet, hvor man ikke har noen sikre holdepunkter og til syvende og sist er overlatt til seg selv, da til og med sosiale bånd har blitt flytende. Dette fører til en form for rasjonalitet som innebærer en ansvarsfraskrivelse: *”Rational choice’ in the era of instantaneity means to pursue gratification while avoiding the consequences, and particularly the responsibilities which such consequences may imply”* (Bauman 2000:128). Dette sitatet er slående sett i forhold til *Fra smørhullets* hovedperson.

Hammann har unektelig et poeng når hun setter den senmoderne rasjonaliteten, i form av en uengasjert velstandsmentalitet, på spissen. Man kan spørre seg om ikke den individualistiske tankegangen som gjennomsyrrer senmoderniteten, kanskje skaper en egoisme og makelighet, som ikke er særlig behagelig å bli konfrontert med gjennom Mette Normal. Mette gidder ikke engang kjøpe et blad av en hjemløs mann, noe hun rettferdiggjør overfor seg selv med at alle har rett til tak over hodet i Danmark. Hun syns faktisk at det er ganske ubehagelig å måtte si nei takk til å kjøpe bladet hver gang hun går inn på matbutikken og kjøper mat.

Innledningsvis i denne oppgaven skrev jeg at jeg oppfatter *Fra smørhullet* som både en irriterende og fascinerende roman. Da jeg leste den for første gang, opplevde jeg både formen, særlig det handlingsløse plottet, og hovedpersonens tiltaksløshet som et veldig rammebrudd, da jeg hele tiden ventet på at det skulle skje noe. Denne forventningen ble aldri innfridd. I følge Kirsten Hammann selv, greier hun ikke la være å gjøre karakterene sine ”utiltalende”:

Det er det evige med mine personer, at jeg holder forfærdeligt meget af dem, men også at jeg gør dem værre, end de er, henger dem ud. Der er mange, der bliver forfærdelig irritert over mine personer. Især på Mette fra *Fra smørhullet*. Jeg kan ikke lade være med også at gøre mine personer utiltalende, for det er jeg også selv, og dem jeg kender. Der er ikke nogen, der ikke har en pinlig eller grim side. Det er en virus i mig, jeg vil have alt med, krænge det hele ud (Nielsen 2011).

Hammann framstiller Mette med en tydelig sarkasme. Hennes tiltaksløshet, latskap, dobbeltmoral, egoisme og overfladiskhet er egenskaper som skaper et portrett av en lite tiltalende karakter. Man kan diskutere om man, som leser, får sympati for Mette eller ikke. Til tross for bildet som tegnes av henne, er romanen også preget av humor, noe som toner den skarpe tonen ned. For eksempel blir Mette inspirert av et tv-program når hun finner ut at meningen med livet er å gi noe tilbake til samfunnet. Hennes måte å gi noe tilbake til samfunnet på, er å betale skatt. Når hun setter det hun tenker inn i en setning, kommer det humoristiske, litt tørrvittige, fram: ””Meningen med livet er at betale skat til samfundet.” Det lyder ikke riktigt vel? Det mangler lidt sjæl i sådan et udsagn” (s. 189).

Mette framstilles som svak og desorientert, som en motsetning til den sterke, selvstendige kvinnen, man kanskje forestiller seg at hun burde være, eller ønsker at hun var. På spørsmål om hvorfor hun framstiller kvinner som avmektige og desorienterte, svarer Hammann at dette ikke har med kjønn å gjøre: ”Det er da riktigt, at kvinder klarer sig godt, men hvis man går lidt dybere ind i et menneske, vil man finde kaosset og retningsløsheden. [...] Det man gør som forfatter, er, at man klæder sine personer nøgne” (Syberg 2011). Man kunne tenke seg en lesning av *Fra smørhullet* i et likestillingsperspektiv, hvor Mette utvilsomt er den underdanige parten i forholdet med Søren. Hammanns roman er imidlertid ikke et feministisk kamprop, hvor likestilling framstår som et sentralt tema. Det er heller Mettes spede forsøk på å få orden og sammenheng i en tilværelse som oppleves som fremmed og kaotisk, denne romanen portretterer. Når Hammann uttaler at mange blir irritert på Mette, kan det kanskje være fordi hun er så tiltaksløs at det går utover troverdigheten hennes. Portrettet av Mette er klart satt på spissen.

I sin anmeldelse av *Fra smørhullet* skriver Anne Cathrine Straume: ”Behag er et ord romanens Mette kan like. Ubehag blir en følelse romanens leser sitter igjen med” (Straume 2005). Dette sitatet baserer seg på bildet romanen gir av en alminnelig kvinne, som lever et vanlig liv i et av verdens rikeste land. Dette bildet impliserer en kritikk av vår verdens voldsomme forbruk og en overfladisk holdning til verden rundt oss. Det er lett å være politisk



korrekt og være opptatt av verdensproblemene, så lenge det ikke går utover vår egen livskvalitet. Selv om romanen er et formeksperiment, er den også en kritisk og ærlig roman, som setter en senmoderne mentalitet på spissen. Man kan si at Kirsten Hammann setter ord på hverdagsvaner uten å idealisere, men med en humoristisk tone. Det er kanskje ikke bare romanens form og hovedperson som gjør at jeg irriterer meg over den. Kritikken Hammann flagger er høyst gjenkjennelig, og ubehaget ved å møte seg selv i døra kan også være en kilde til irritasjon.



# Litteraturliste

- Andersen, Carsten (2011, 15. august): "Kirsten Hamman: Bestseller? Jo, det har jeg sgu da drømt om" i *Politiken*. Hentet 20.august.2012, fra [http://politiken.dk/kultur/boger/skonlitteratur\\_boger/ECE1361836/kirsten-hamman-bestseller-jo-det-har-jeg-sgu-da-droemt-om/](http://politiken.dk/kultur/boger/skonlitteratur_boger/ECE1361836/kirsten-hamman-bestseller-jo-det-har-jeg-sgu-da-droemt-om/)
- Andersen, Tina Brødsgaard (2006): "*Fra smørhullet* af Kirsten Hammann". Hentet 03.august.2012, fra <http://www.litteratursiden.dk/analyser/hammann-kirsten-fra-smoerhullet>
- Bakhtin, Mikhail M. (2006): *Rum, tid & historie – Kronotopiske former i europæisk litteratur*. Århus: Forlaget Klim. (Oversatt fra russisk etter M.M. Bakhtin: *literaturno-kritiske stat'i*, Moskva 1986 og *Estetika sovetskogo tvortjestva*, Moskva (1979) av Harald Jepsen)
- Bauman, Zygmunt (2000): *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press
- Berkaak, Odd Are og Ivar Frønes (2005): *Tegn, tekst og samfunn*. Oslo: Abstrakt Forlag AS
- Bokmålsordboka* (2010). Universitetet i Oslo i samarbeid med Språkrådet. Hentet 21. oktober 2012, fra <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=episode&bokmaal=+&ordbok=bokmaal>
- Buvik, Per (1996, 6. august): "Kan man forstå et liv" i *Bergens Tidene*. Hentet 6. november, fra <http://www2.aschehoug.no/forfattersider/kjaerstad/buvik.php> (Informasjon om publiseringen av kronikken på <http://www.uib.no/personer/Per.Buvik#publikasjoner>)
- Delafield, Catherine (2009): "Chapter 7: The Diary and the Documentary" i *Women's Diaries as Narrative in the Nineteenth-Century Novel* (s. 119-134). Farnham og Burlington: Ashgate Publishing
- Ferris, Suzanne og Mallory Young (2006): "Introduction" i (red.) S. Ferris og M. Young, *Chick Lit. The New Woman's Fiction* (s. 1-13). New York og London: Routledge
- Fraser, Kathryn (2007): "...how bodies are changed into different bodies" i Dana Heller (red.). *Makeover Television. Realities remodelled* (s. 177-192). London og New York: I.B. Tauris & Co Ltd
- Frønes, Ivar og Ragnhild Brusdal (2001): *På sporet av den nye tid. Kulturelle varsler for en nær framtid*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS
- Frønes, Ivar (2001): *Handling, kultur og mening*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS

- Genette Gérard (1980): *Narrative Discourse. An Essay in Method*. New York: Cornell University Press
- Giddens, Anthony (1991): *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press
- Haarder, Jon Helt (2004, 27. april): "Kirsten Hammann: FRA SMØRHULLET" i *Jyllands-posten*. Hentet 1. Juli 2012, fra <http://jyllands-posten.dk/kultur/boger/article3369415.ece>
- Hammann, Kirsten (1997): *Bannister*. Gyldendal
- Hammann, Kirsten (2001): *Bruger De ord i kaffen?* Gyldendal
- Hammann, Kirsten (1998): *Chokoladeeskapade*. Gyldendal
- Hammann, Kirsten (2008): *En dråbe i havet*. Gyldendal
- Hammann, Kirsten (2004): *Fra smørhullet*. Gyldendal
- Hammann, Kirsten (1992): *Mellem tænderne*. Gyldendal
- Hammann, Kirsten (2011): *Se på mig*. Gyldendal
- Handesten, Lars (2004, 28. april): "Kvinden i smørhullet" i *Berlingske Tidende*. Hentet 3. juli 2012, fra <http://www.b.dk/kultur/kvinden-i-smoerhullet>
- Heller, Dana (2007): *Makeover Television. Realities Remodelled*. London og New York: L.B. Tauris & Co Ltd
- Henriksen, Carsten (2010): "Begynder læseeventyret stadig med Søren og Mette?" Hentet 11. april 2012, fra <http://videnskab.dk/kultur-samfund/begynder-laeseeventyret-stadig-med-soren-og-mette>
- Hutcheon, Linda (1988): *The Poetics of Postmodernism*. London og New York: Routledge
- Hutcheon, Linda (1989): *The Politics of Postmodernism*. London og New York: Routledge
- Hvillum, Pernille Skot-Hansen (2005): "En smal sag for den brede smag". Hentet 22. mai 2012, fra <http://www.litteratursiden.dk/artikler/en-smal-sag-den-brede-smag>
- Kilborn, Richard (2003): *Staging the real. Factual TV programming in the age of Big Brother*. Manchester og New York: Manchester University Press
- Lothe, Jakob (2003): *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget
- Mazza, Cris (2006): "Who's Laughing Now? A Short History of Chick Lit and the Perversion of a Genre" i S. Ferris og M. Young (red.), *Chick Lit. The New Woman's Fiction* (s. 17-28). New York og London: Routledge
- McHale, Brian (1987): "1: From modernist to postmodernist fiction: change of dominant" i *Postmodernist Fiction* (s. 3-25). New York: Methuen & Co. Ltd.

- Nielsen, Peter (2011, 11. august): ""Jeg kan ikke lade være med at gøre mine personer uttaltalende"" i *Information*. Hentet 22. mai 2012, fra <http://www.information.dk/275634>
- Nilsen, Rune Åkvik (2007): "Før var alt fast, nå er alt flytende. En kritikk av Zygmunt Baumans samtidsdiagnose" i *Sosiologisk tidsskrift* VOL. 15, 3-27. Universitetsforlaget
- Norheim, Marta (2009, 14. januar): "Bokmelding: *Ett annat liv*". Hentet 31.juli 2012, fra <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/litteratur/1.6432655>
- Prince, Gerald (1987): *A Dictionary of Narratology*. Aldershot: Scholar Press
- Ricoeur, Paul (1981): "Narrative Time" i W.J.T. Mitchell (red.) *On Narrative* (s. 165-186). Chicago og London: The University of Chicago Press
- Ricoeur, Paul (1988): "Conclusions" i *Time and Narrative. Volume 3*. Chicago og London: The University of Chicago Press (s. 241-274). (Oversatt fra fransk etter *Temps et Récit, vol. 3* (1985) av Kathleen Blamley og David Pellauer)
- Ricoeur, Paul (1991): "Narrative Identity" i *On Paul Ricour. Narrative and Interpretation*, David Wood (red.) (s. 188-199). London og New York: Routledge. (Oversatt av David Wood)
- Rösing, Lilian Munk (2011, 23. august): "Romanforfatteren som overvågningsbamse" i *Information*. Hentet 23. september 2012, fra <http://www.information.dk/276797>
- Skei, Hans E. (1995): *På litterære lekeplasser. Studier i moderne metafiksjonsdiktning*. Oslo: Universitetsforlaget
- Slåtto, Hilde (2012, 2. mai): "En svett lek" i *Dagsavisen*. Hentet 20. august 2012, fra <http://www.dagsavisen.no/kultur/alle-nmeldelser/bokanmeldelse/en-svett-lek/>
- Smith, Caroline J. (2008): "Introduction" i *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit* (s. 1-19). New York og London: Routledge
- Straume, Anne Cathrine (2005, 15. februar): "Fra smørhullet". Hentet 23. september 2012, fra <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/4501846.html>
- Syberg, Karen (2011, 15. september): "Kvinder er vel også hele mennesker" i *Information*. Hentet 23. September 2012, fra <http://www.information.dk/279179>
- Sørensen, Rasmus Bo (2012, 15. mars): "Født med blyanten forrest" i *Information*. Hentet 20. august 2012, fra <http://www.information.dk/296200>
- Vassenden, Eirik (2007): "Hva er "samtidslitteratur" og hvorfor leser vi den? Noen begrepshistoriske og fagkritiske bemerkninger" i *Edda. Tidsskrift for litteraturforskning* 107 (4) (s. 357-371). Universitetsforlaget